



Bernard Heidsieck & Cie : une fabrique du poétique

Marion Naccache

► To cite this version:

Marion Naccache. Bernard Heidsieck & Cie : une fabrique du poétique. Littératures. Ecole normale supérieure de lyon - ENS LYON, 2011. Français. NNT : 2011ENSL0666 . tel-00680287

HAL Id: tel-00680287
<https://theses.hal.science/tel-00680287>

Submitted on 19 Mar 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

École Normale Supérieure de Lyon
Doctorat de Littérature Française

Marion Naccache

**« Bernard Heidsieck & Cie :
une fabrique du poétique »**

Thèse de doctorat de littérature française
Dirigée par Jean-Marie Gleize, Professeur Émérite à l'École Normale
Supérieure de Lyon
Présentée et soutenue publiquement le 5 octobre 2011

Membres du Jury :

Jean-Pierre Bobillot, Professeur des Universités, Université de Grenoble,
rapporteur

Pascal Durand, Professeur des Universités, Université de Liège, rapporteur
Joelle Le Marec, Professeur des Universités, Université Paris 7 Denis Diderot
Jean-Marie Gleize, Professeur des Universités, Ecole normale supérieure de
Lyon, directeur de recherches

Remerciements

J'aimerais remercier mon directeur de recherches Jean-Marie Gleize. Bernard Heidsieck. Françoise Janicot. Les membres de « notre » « collectif » de chercheurs, tout particulièrement Franck Leibovici. Christophe Hanna. Olivier Quintyn. Anne-Laure Blusseau. Marc Audi. Julien Seroussi. Albert Naccache. Monique Naccache. Grégory Castéra.

INTRODUCTION

« La poésie s'identifie, durablement, à la question de la poésie. »¹

La question du champ : « poésie » ?

« La poésie, nous en parlons comme d'un domaine à la géographie ambiguë »²

Au cours de mes années d'études et de travail au sein du Centre d'Etudes Poétiques de l'ENS de Lyon³, centre dirigé par le Professeur Jean-Marie Gleize, les questions posées par un groupe de chercheurs spécialisés dans l'analyse de productions poétiques contemporaines, expérimentales, « post poétiques », m'ont conduite à m'intéresser à une attitude théorique générale qui semble poser, avant chaque étude, une question plus vaste, mais aux résonances éthiques, politiques et poïétiques : de quoi parlons-nous lorsque « nous » parlons de poésie ? Peut-on dégager des frontières spécifiques au champ « poésie » ? De quels outils d'analyse disposons-nous pour tenter de répondre à ces questions ? Comment penser le lien entre « poésie » et « action » ?

« Notre » groupe de chercheurs rejoint un courant de la théorie contemporaine, qui part d'une constatation très simple : les outils d'analyse issus de la théorie littéraire traditionnelle peinent à statuer sur des productions contemporaines, « nouvelles », dans la mesure où elles fonctionnent largement sur des modèles d'identification de formes déjà existantes. Christophe Hanna, par exemple, regrette leur « logique inductive »⁴, qui s'appuie sur des faits passés pour tenter de définir les qualités éventuellement appréciables des oeuvres présentes. L'analyse littéraire et poétique traditionnelle tente, en effet, de décrire l'espace littéraire contemporain, en formation, à partir de critères pré-établis. Ce type de fonctionnement théorique devient extrêmement problématique lorsqu'il se trouve confronté à des objets pour lesquels ces

¹ « Questions naïves », Jean-Marie Gleize, *Sorties*, éditions Questions Théoriques, collection Forbidden Beach, Paris, 2009.

² Christophe Hanna, « ASSEZ VU ! », préface du livre de Jean-Marie Gleize, *Sorties*, *op. cit.*

³ Après y avoir étudié de 2001 à 2005, j'ai eu la chance d'y obtenir une allocation de recherches couplée d'un monitorat qui m'a permis d'enseigner, de suivre les étudiants dans les projets « hybrides » du laboratoire et de me consacrer à mes recherches.

⁴ Préface au livre de Dominique Jenvrey, *Théorie du fictionnaire*, éd. Questions théoriques, coll. *forbidden beach*, 2011.

critères sont manifestement inadéquats : un diaporama⁵, un « mini-opéra pour non-musiciens »⁶, etc. Se produit alors une tension entre l'inscription de ces pratiques « en poésie » et les outils traditionnels de l'analyse littéraire conçus pour appréhender d'autres pratiques.

C'est à la lumière de ce type de réflexions théoriques sur des objets très contemporains que mon travail de recherche s'est mis en place au cours des sept années passées à étudier au Centre d'Études Poétiques.

Il s'agit donc, pour moi, d'envisager la production poétique de Bernard Heidsieck à la lumière de travaux de recherches contemporains, portant sur le caractère « nouveau » que peut revêtir un objet lorsqu'il apparaît dans le monde de l'art. En effet, si Heidsieck a fini par être accepté par le monde de la poésie, il s'est, à l'époque, confronté lui aussi à ce problème de prise en charge et de classification du *nouveau*. Il semble ici intéressant de citer un extrait de l'entretien réalisé par François Collet avec Bernard Heidsieck, qui met en évidence de façon très claire ce rapport ambivalent de la poésie sonore à la poésie traditionnelle⁷ :

« On avait vraiment le sentiment d'être sur une autre planète, dans un autre univers. « Pas de la poésie », ça venait de Marcelin Pleynet, je crois, en tout cas c'est ce qu'on m'avait rapporté...Mais quand le livre de Bobillot est sorti, il y a eu une table ronde à France Culture avec Jean-Michel Place et lui ;, et j'ai entendu Pleynet dire : « On s'est peut-être trompé d'avant-garde », parce qu'il considérait à l'époque que c'était *Tel Quel*. Nous, ça nous paraissait complètement dépassé...

F.C. : *Tel Quel* ?

B.H. : A l'époque c'était la référence, oui, et à ma grande surprise, Sollers et Kristeva ont un soir débarqué chez moi, lors d'une fête suivant une lecture. J'avais trouvé ça un peu culotté, mais bon, c'était aussi le signe qu'en 1976, quand même, on émergeait un peu, puisqu'ils venaient voir...

(...)

⁵ Par exemple, *I shot Reagan* d'Olivier Quintyn.

⁶ *un mini-opéra pour non musiciens*, Franck Leibovici.

⁷ « Dossier Bernard Heidsieck », *Cahier Critique de Poésie*, Centre International de poésie Marseille, Marseille, 2010.

Puis un jour, durant la soirée suivant une Lecture de Blaine, Roubaud est venu me demander si cela m'intéresserait de siéger à la commission poésie du CNL. Je me suis dit « tiens tiens, les choses ont changé », et j'ai donc accepté tout de suite, pour trois ans, d'abord avec Roubaud, puis avec Esteban. On m'a alors demandé de prendre sa succession à la tête de la commission. Mais je continue à penser que si j'ai été choisi, c'est parce que j'appartenais à un milieu complètement autre, celui de la banque, et que je n'appartenais pas à un comité de maison d'édition : je ne pouvais pas défendre mes poulains, ni mes collègues universitaires, j'étais neutre...

(...)

À la commission du CNL, je voyais systématiquement les mêmes noms de poètes revenir pour les bourses tous les trois ans, pas toujours les meilleurs d'ailleurs, et je trouvais ça embarrassant. »

Ces propos tenus rétrospectivement par Heidsieck pointent trois dimensions essentielles de son rapport à la poésie traditionnelle : d'abord, son positionnement, que l'on pourrait qualifier de « devenir mineur », même au cœur de l'institution. Heidsieck n'est pas dupe sur les motivations de sa présence, ce statut à côté, « pas de la poésie », où Sollers et Kristeva viennent voir « sans trop y toucher », semble une constante de la situation de Heidsieck sur la scène poétique. Ensuite, je lis dans sa remarque sur les bourses du CNL, une récurrence de son constat premier d'une poésie « couchée » asphyxiée, des années 50 aux années 80 ; finalement, rien n'a changé, du moins pour la frange dominante des poètes. Enfin, lorsqu'il affirme ce sentiment partagé avec bien d'autres poètes sonores, action, d'être « sur une autre planète », il m'est impossible de ne pas faire le parallèle avec « la métaphore ufologique » développée par Christophe Hanna⁸. Une constante d'un certain nombre de séminaires du Centre d'Études Poétiques, tout au long de la décennie 2000-2010, a toujours tourné autour de cette question de l'altérité poétique, de l'inouï des formes et des projets auxquels nous étions confrontés.

Ainsi, de quoi parlons-« nous » lorsque nous parlons de poésie ? Le pronom personnel « nous » désigne, comme dans le titre de l'ouvrage de Christophe Hanna, *Nos Dispositifs*

⁸ Ce concept est introduit dans le premier numéro de la *Revue de Littérature Générale*, voir notamment « La mécanique lyrique », Olivier Cadiot, Pierre Alféri, éditions P.O.L, Paris, 1995.

*Poétiques*⁹, une communauté de chercheurs et d'artistes¹⁰, pour lesquels le Centre d'Etudes Poétiques eut une importance décisive, en termes de rencontres d'abord, puis de travail en commun et d'échanges.

Il convient de poser rapidement les termes du problème qui « nous » intéresse lorsque « nous » parlons de poésie. Dans ce contexte de recherches, la définition même du terme de « poésie » pose problème. Si l'on cite, avec Bernard Heidsieck, la célèbre affirmation de Brion Gysin « la poésie a cinquante ans de retard sur la peinture », ce « retard »¹¹ coïncide peut-être avec ce que « nous » identifions comme un « malentendu » sur ce terme de « poésie ». Un courant de la critique contemporaine oppose une définition essentialiste de la poésie, en tant qu'elle serait l'art du langage, à une définition de la poésie comme ce qui produit des connexions, des types de liaisons, ce qui rend visible et travaille des médiations. La poésie entendue comme art du langage renvoie à une théorie autotélique de l'art, qui implique une émancipation formelle par rapport aux contraintes conventionnelles du langage, se retrouvant ainsi coupé de la vie pratique. Par conséquent, cette définition traditionnelle produit trois modèles spécifiques d'action littéraire :

- Le modèle isolationniste, « extatique » se fonde sur l'idée que le langage poétique se soustrait à la vie pratique et donnerait ainsi accès à une autre dimension du langage et des choses, qui auraient comme natures d'être « plus » profondes. Ce premier modèle, post-heideggerien et post-holderlinien, considère la poésie comme un discours de vérité extatique et prophétique.
- Le modèle fictionnel considère que toute production littéraire porterait, de manière intrinsèque, un caractère fictionnel, qu'elle produirait nécessairement des référents imaginaires du monde réel. Elle est ainsi pensée comme une production de concepts

⁹ Christophe Hanna, *Nos Dispositifs Poétiques*, éditions Questions Théoriques, collection *forbidden beach*, Paris, 2010.

¹⁰ Cette communauté de chercheurs, réunis autour de Jean-Marie Gleize, réunit un certain nombre de théoriciens et d'étudiants dont les travaux informent mes travaux de recherches comme Franck Leibovici, Christophe Hanna, Olivier Quintyn, ou encore Marc Audi, Alain Farrah, et Luigi Magno.

¹¹ L'idée de « retard » dans le domaine de la création artistique provient directement du vocabulaire des « avant-gardes » qui développent une vision des arts fondée sur la notion de « progrès », rythmée par des gestes de ruptures qui produisent un « avant » et un « après ». Je ne reprends, évidemment, pas à mon compte cette vision de progrès linéaire, mais, adoptant, pour cette analyse, le point de vue des acteurs étudiés (en l'occurrence, Bernard Heidsieck), je choisis de redécrire les situations et les matériaux en question à partir des catégories utilisées par les acteurs même.

fictifs et une série d'expériences de pensées. Cette définition renvoie au genre romanesque.

- Le modèle de causalité efficace, théâtral, enfin, considère que la production littéraire provoquerait une action sur le public. Ce modèle est, bien entendu, construit sur le principe de la catharsis aristotélicienne.

À cette définition traditionnelle de la littérature et de la poésie, qui envisage, de trois manières différentes, le rapport de la littérature à l'action, un pan de la théorie contemporaine oppose une définition du poétique comme ce qui fait advenir des *médiations*. C'est en tâchant de mettre en évidence les modalités de cette opération de médiation qu'est introduite la notion de « dispositif » comme outil permettant de substituer à une vision séparatiste de l'écriture, une vision plus pragmatiste de la poésie. Ainsi, dans ce schéma, la poésie n'est plus l'expression d'une intériorité privée (poésie lyrique), elle devient l'expression d'une conception plus « médiologique » et publique de phénomènes hétérogènes. Le substrat du texte poétique n'est plus à envisager du point de vue l'émotion privée, mais de celui des médiations articulant les *langages publics*. Les processus d'écriture correspondent à une opération de passage de l'individuel vers le *collectif*, à un développement de techniques de collectivisation, de pluralisation. Ici, l'écriture n'est pas l'expression d'une fiction, c'est une forme de « test ». Cette conception de la poésie reformule les enjeux de celle-là : on remplace l'idée de produire un texte pour arriver à une vérité, par celle de la « division » de cette vérité : il ne s'agit pas de produire un effet de vérité ni d'authenticité, mais de montrer le caractère construit des langages. Un des gestes qui nous intéressent dans cette reformulation des enjeux du terme « poésie » correspond ainsi aux pratiques de *montage* et de *collage* qui permettent de procéder à la mise en évidence de la nature médiée, construite donc, des langages en segmentant leur efficace. On passe donc de la poésie comme productrice de vérité à la poésie entendue comme division de la vérité, ou comme une vaste entreprise de dé-fétichisation des termes et des enjeux de notre problème.

La redéfinition du terme même de « poésie » dans « notre » contexte théorique, implique de repenser l'articulation de l'expérience littéraire à l'action. En effet, la conception traditionnelle de la littérature a été mise en place par le biais d'un travail systématique de

séparation de l'expérience littéraire et de l'action politique. La notion même d'expérience littéraire a été construite comme une mise à distance du politique. Seuls font exception les textes de propagande qui sont traditionnellement décrits comme les symptômes d'un art asservi, ou les productions, comme celles de la « poésie engagée », toujours liées à la vision péjorative d'une position de retranchement, de négativité, de repli sur une subjectivité. On peut ainsi poser la question déterminante de l'action politique selon les termes suivants : « Comment décrire l'expérience littéraire comme une action qui pourrait relier au politique ? Comment politiser, à nouveaux frais, le discours littéraire ? »

L'idée dominante, en théorie littéraire traditionnelle, concernant la poésie, correspond au modèle de la *magie*. Elle affirme, en effet, que, par la *formulation*, on peut procéder à une action, sur le mode de la formule magique.

Ce que l'on reconnaît traditionnellement comme étant de la littérature comprend ainsi des objets de deux types :

- Les objets fictionnels, comme le roman, qui fonctionnent sur le mode de la supervision, de la fabrication de mondes imaginaires qui fonctionneraient comme des référents du monde réel
- Les objets fondés sur la formulation, dotés de ce pouvoir magique en question dont les effets seraient de donner accès à une connaissance plus profonde.

Cette seconde catégorie nécessite d'être précisée. Ce n'est pas tant qu'une action du langage sur le monde est inenvisageable – ce serait alors faire preuve d'un positivisme naïf. Il n'est que de considérer le régime *performatif* du langage pour se convaincre du contraire. Mais il faut prendre bien garde qu'un énoncé performatif mis en scène n'agit plus : il *représente* une action. Un « je vous déclare mari et femme » sur une scène de théâtre n'a pas le même pouvoir que sur l'estrade d'une mairie. Les termes de « performatif » et de « performance » (au sens de *happening*) sont donc à manier avec précaution et ne peuvent être confondus sans réflexion préalable.

Envisagé depuis une perspective anthropologique, le modèle de la magie peut toutefois nous apprendre quelque chose. Le problème est que la conception traditionnelle de la littérature déconnecte l'expérience de formulation de toute expérience politique. Elle ne l'envisage pas comme une *pratique*, n'en explicite pas les *médiations* nécessaires pour que ses effets surviennent, n'en dessine pas les *situations* requises. Lorsque des poétiques revendiquent leur inscription dans un régime d'action à travers des formulations, il nous faut alors considérer ces dernières non comme de simples énoncés linguistiques, mais comme des dispositifs constitués de discours, de pratiques, d'acteurs, et de situations.

Ces questions peuvent trouver une nouvelle formulation lorsqu'on les applique au travail de Bernard Heidsieck. En effet, son œuvre se trouve immédiatement confrontée à la difficulté d'être prise en charge de manière insatisfaisante par les outils traditionnels de l'analyse littéraire (la prise en charge du « nouveau »), tant au niveau des gestes et des intentions qu'à celui des formes. Mais surtout, elle permet de retracer de nouvelles configurations entre écriture et action.

« Bernard Heidsieck & Cie : une fabrique du poétique »

« ... pour un poème donc, debout dressé les pieds sur la page »¹²

Mes travaux de recherche sont une proposition de présenter un modèle permettant de repenser les liens entre poésie et action, pour reconstituer le sens de l'expression « poésie-action », forgée il y a quelques décennies pour désigner un courant de la poésie. Je voudrais montrer qu'une telle expression ne se réduit à signaler que deux genres, l'un littéraire, l'autre artistique, la poésie et la performance, se trouvant, à un moment de l'histoire de l'art, mêlés. Pour cela, redécrire le travail de Bernard Heidsieck dans cette perspective est, selon moi, une des voies d'accès pour le faire. En effet, Bernard Heidsieck procède de façon très originale : en guise de définition de la « poésie », il proposera une action.

¹² « Pour un poème donc.. » est le premier texte réflexif de Bernard Heidsieck sur son travail, rédigé en mai 1961, publié dans diverses revues et publications, on le trouve dans le recueil d'interventions théoriques du poète, *Notes Convergentes*, éditions Al Dante, collection « & », Paris, 2001.

Après avoir fait l'expérience d'un monde de la poésie qu'il juge « asphyxié », Heidsieck décide, en effet, de « sortir le poème de la page ». Au lieu donc de proposer une nouvelle définition de la poésie de type prédicative, sur le modèle « ceci *est* cela », « la poésie = X », il remplace le substantif attendu par un verbe.

« Sortir le poème de la page », le mettre « debout » produit une série de modifications profondes, non seulement, du poème, mais de ce qu'il faut entendre par « poésie ». En effet, cette action correspond à plusieurs déplacements qui se situent sur plusieurs plans. Comme pour le modèle de la magie, l'action agit sur l'institution, sur les pratiques d'écriture, sur les modes de réception, sur les collectifs de producteurs (les poètes) et de lecteurs. La chaîne de production, elle-même, est bouleversée, du stade de la conception à celui de la réception.

En termes d'écriture d'abord, Heidsieck opère un changement radical du format du poème : il le fait passer d'un format *écrit*, qu'il assimile à une position « couchée », à un format *sonore*, qui sera, par contraste, « debout ». La première conséquence de ce geste inaugural de Heidsieck correspond à une modification de l'adresse du poème : il passe d'une adresse privée, intime, du tête-à-tête d'un lecteur avec son livre, à une adresse *publique, collective*, dans le rassemblement non d'un seul, mais d'une multiplicité de « lecteurs » dans le temps et l'espace de la lecture performance.

En termes de processus de fabrication du poème, cette action de « sortie » se déploie dans l'utilisation, par le poète, des « pratiques de son temps », et tout particulièrement de son recours à l'usage du magnétophone, dans une écriture sonore fondée sur le montage.

Les *technologies d'écriture* qu'il déploie pour rendre son action effective ont également des conséquences sur les conditions de circulation du poème « nouveau format », sonore. En effet, produire de la poésie sonore implique de la diffuser avec les outils du sonore, de rendre possible techniquement la lecture publique de celle-ci.

Cette « action » de Bernard Heidsieck pose ainsi une série de questions. Elle implique d'interroger la notion de collectifs (de lecteurs et de poètes) produits par les techniques d'écriture mises en place. Quels collectifs pour quelles technologies d'écriture ? Quels types de rapports le poète tente-t-il d'instaurer entre les membres du collectif ? Comment doit-on repenser le format du poème ? Autant de questions qui viennent repenser le lien entre écriture et action.

Méthode

Sans revenir sur le contexte de recherche et le type de positionnements théoriques et analytiques que « nous » tentons de mettre en place, j'aimerais évoquer rapidement les méthodes de recherche que j'ai employées pour la réalisation de ce travail.

Afin d'étudier l'œuvre de Bernard Heidsieck, je propose de réfléchir autour de l'expression « objets poétiques complexes ». Cette expression me permettra de mettre à distance, temporairement, des termes tels que « poème » ou « texte », afin de suspendre, durant le temps de l'étude, les réflexes traditionnels de l'analyse littéraire et les implicites théoriques qu'ils véhiculent.

Je parlerai, en effet, d'« objets » pour désigner les poèmes de Bernard Heidsieck, considérés alors comme des *artefacts*. Ce choix de mettre en suspens des notions théoriques, développées à la même époque, par Roland Barthes, Julia Kristeva et le groupe *Tel Quel* est doublement motivé méthodologiquement. D'une part, les problématiques et les interrogations de Bernard Heidsieck ne se sont jamais inscrites dans ce cadre théorique, dans la mesure où les entités qu'il produit introduisent, en poésie, quantité de matériaux dont la spécificité première est d'être hétérogènes (textuels, sonores, etc.), auxquels le contexte « textualiste » ne s'intéressait pas. Cela ne signifie pas que, pour Barthes, par exemple, le Texte se réduise aux objets définis par une inscription scripturaire¹³. Mais l'application du modèle linguistique à des objets qui chez Heidsieck fonctionnent simultanément sur plusieurs régimes esthétiques demande, selon moi, réflexion. D'un point de vue strictement théorique, je ne récusé donc évidemment pas des notions comme celle de « texte », mais je choisis d'utiliser des termes les plus neutres possible, qui ne m'obligeront pas à adopter les présupposés théoriques fonctionnant avec un lexique que je n'aurais pas choisi.

Ces « objets poétiques complexes » sont « poétiques », parce que le projet de Bernard Heidsieck n'a jamais, ne serait-ce qu'envisagé, de quitter la poésie. Adoptant, là encore, le point de vue de l'acteur étudié, je chercherai à montrer en quoi ses objets peuvent recevoir ce qualificatif.

¹³ Sa définition de la notion de Texte, dans *l'Encyclopédie Universalis*, par exemple, prouve le contraire.

Enfin, ils sont « complexes » parce qu'ils sont constitués de matériaux activant des régimes esthétiques hétérogènes et que leur processus de constitution se révèle fonctionner par séquences et étapes, qui parfois disparaissent dans la forme finale du rendu public.

Ma posture face au texte poétique se voudrait non fixiste. Plutôt que d'envisager le texte comme un produit donné d'un coup, j'essaierai de retracer une *génétique* de la production de ces « objets poétiques complexes » en partant de l'idée que, pour en comprendre la complexité, il est nécessaire de suivre le parcours de *production* et de *transformation* des objets et des matériaux qui les composent. Il me faudra, par ailleurs, replacer ces objets dans leurs situations originaires, dans les dispositifs de performance qui les auront vu naître publiquement, et non dans une vision éthérée, atemporelle, coupée de leur condition publique. Pour penser ces parcours de production, de transformation, de situation, et d'activation, je produirai, bien sûr, un grand nombre d'analyses traditionnelles de ces « textes ». En effet, seule une étude fine, descriptive, des éléments d'un objet hybride peut permettre de dépasser le stade de généralités, ou de déclarations programmatiques. Mais je m'attacherai également à un travail qui portera sur des phénomènes que l'esthétique ou l'anthropologie, plus que les études littéraires, ont plus souvent pris en charge. Si la science des médias est désignée par le terme de « médiologie », le travail que je propose pourrait être qualifié de philologie ou de génétique médiologique, ou encore, d'une *médiologie du poème*.

Le travail d'« explications » de textes traditionnelles n'a de sens que si ceux-là sont replacés au sein d'un ensemble plus vaste, soumis à d'autres types d'analyses. Mais il est bien question ici d'études littéraires, fondées sur l'analyse de techniques d'écriture et de questions de poétique.

Les grands temps de l'analyse.

Le premier chapitre de ma thèse sera consacré à un travail nécessaire de définitions dont le but sera de mettre en évidence et de consolider le lien entre « écriture » et « action ». J'y développerai, dans un premier temps, les modalités de redéfinition dans laquelle se lance Bernard Heidsieck, afin d'insister sur deux points : d'abord, sur la façon dont il propose une « action » en guise de définition de la poésie, ensuite sur le fait qu'en effectuant cette

opération, c'est en réalité de ce que j'appellerai la « chaîne du poème » qu'il réévalue. Ce premier temps, consacré aux modalités théoriques du changement de *format* du poème, passant de l'écrit « couché », au sonore « debout », me permettra, par le biais d'une analyse précise de cette nouvelle adresse du poème (qui passe d'un statut solitaire à un statut collectif et publique), de déplier la notion de *collectifs*, appliquée aussi bien aux lecteurs qu'aux producteurs-poètes.

Cela me permettra d'explicitier l'intitulé de mes recherches, « Bernard Heidsieck & Cie : une fabrique du poétique » : il s'agira de montrer comment une analyse monographique implique toujours une multiplicité d'acteurs. Cette explicitation me permettra de consolider l'idée d'un « collectif de poètes » dont l'enjeu premier est de fabriquer un espace de diffusion et de réception de leurs pratiques sonores.

Enfin, je montrerai comment les technologies d'écriture de Bernard Heidsieck se trouvent à l'origine de la constitution de ce double collectif (celui des lecteurs et celui des poètes). Une des conséquences de cette redistribution des ensemble consistera en un éclatement de la figure du lecteur en trois postures de lecteur-performeur, lecteur-spectateur et lecteur-auditeur.

Le second chapitre de mon travail se concentrera sur la notion « d'objets poétiques complexes », en en proposant, d'abord, une description morphologique.

Je commencerai par retracer l'origine, la naissance de ces « objets poétiques complexes ». Les situations premières, les matériaux utilisés, les dispositifs de départ permettront de comprendre comment, au fil des années et des transformations, des phénomènes de synthèse et d'importation se sont opérés : alors qu'au départ, des textes littéraires se trouvaient inscrits dans un dispositif plus large dont ils n'étaient qu'un élément (une collaboration, par exemple, avec un plasticien), au fil des années, se sont peu à peu mises en place des techniques pour *internaliser* au sein même du dispositif poétiques des éléments fonctionnant en régime non littéraire. Pour retracer ce parcours, je dresserai deux typologies : un classement des premiers textes de Heidsieck dans leur *situation* d'apparition originale, et un classement des gestes indexés sous le critère de *plasticité*.

La notion de « plasticité » ne peut être abordée qu'avec un certain nombre de précautions. En effet, n'ayant pas réellement fait l'objet d'une conceptualisation théorique dominante, si elle a la grande qualité de faciliter une réflexion sur des objets fonctionnant sur des régimes

esthétiques hétérogènes, elle contient également le risque que porte tout terme assez vague pour finalement englober de façon peu rigoureuse telle ou telle définition. Le point de départ définitionnel qui m'a semblé pertinent pour limiter les frontières théoriques de cette notion correspond aux éléments stabilisés lors du colloque *Plasticité*¹⁴. La définition du terme de plasticité proposée par Catherine Malabou dans sa communication intitulée « Plasticité surprise » correspond à mon point de départ théorique :

« Plastique » vient du terme grec *plassein* qui signifie « modeler ». La « plastique » désigne l'art de l'élaboration des formes, plus particulièrement la sculpture. L'adjectif « plastique » quant à lui a deux significations opposées : d'une part, « susceptible de changer de forme », malléable (la cire, la terre glaise, l'argile sont dites « plastiques ») ; d'autre part « susceptible de donner la forme », (les arts plastiques ou la chirurgie plastique). Est « plastique » le support qui est capable de garder la forme qu'on lui a imprimée, de résister au mouvement d'une déformation infinie. En ce sens, « plastique » s'oppose à « élastique », « visqueux » ou encore à « polymorphe », dont on le croit trop souvent synonyme.

Le substantif « plasticité », enfin, désigne le caractère de ce qui est plastique c'est-à-dire de ce qui est susceptible de recevoir ou de donner la forme. (...) Si elle est un peu plus qu'un mot - un mot à la fois très ancien et très neuf -, elle n'est pas encore un concept. »

La première typologie correspondra donc à une taxinomie des *situations* de textes de Bernard Heidsieck dans un dispositif élargi les mettant en relation avec des productions plastiques de différents artistes (transposition, collaboration, fabrication, par le poète, d'objets plastiques, etc.).

La seconde typologie se concentrera sur les différents gestes importés des arts plastiques en poésie, permettant au poète de fabriquer ses technologies d'écritures.

Une fois établies ces typologies, je procèderai à une analyse génétique des composants d'un poème, en retraçant ses sources et les chemins de production de ses matériaux afin de préciser et de définir la notion de « chaîne de poème ».

¹⁴ *Plasticité*, éditions Léo Scheer, Paris, 2000.

Le troisième chapitre de ce travail interrogera les *usages* des « objets poétiques complexes ». On s'interrogera ainsi sur l'effectivité pratique d'une action dont le but est de « rebrancher le poème sur le monde ». J'aurai, pour cela, recours à la notion d'« observation ethnographique du réel », motivée doublement, par le poète, et par l'inscription de son travail dans un climat artistique soucieux de rendre compte des mutations de la société.

J'analyserai, dans un premier temps, l'inscription du travail de Bernard Heidsieck dans des pratiques artistiques qui lui sont contemporaines, en rattachant sa pratique de la « biopsie » ou du « passe-partout » aux gestes du courant des Nouveaux Réalistes, et des « affichistes », tout particulièrement.

Je montrerai, ensuite, les modalités de fonctionnement de l'écriture du poète en développant l'idée qu'il s'appuie, en amont, sur des techniques de *visualisation* sur lesquelles il se fondera pour composer le poème. Ces techniques de visualisation s'inscrivent très explicitement dans des enjeux documentaires visant à produire des formes de savoir, à partir de matériaux *publics* nécessitant une mise en forme « poétique » pour être appréhendable.

Dans un troisième temps, je montrerai comment la constitution des « objets poétiques complexes », dans leur visée documentaire, proposent, d'une certaine manière, de nouvelles façons de retraverser des situations quotidiennes en le redécrivant à partir des réseaux socio-techniques que le monde moderne a mis en place. « Rebrancher le poème sur le monde », c'est, pour Bernard Heidsieck, proposer aussi une nouvelle façon de représenter l'ordinaire.

Enfin, je montrerai, dans une analyse détaillée du *Carrefour de la Chaussée d'Antin*, que cette opération de « branchement » est le résultat de la mise en place de *dispositifs d'observation « enregistrée » du réel*.

Cette progression analytique de mon travail permettra de problématiser et de préciser un certain nombre d'enjeux décisifs du projet poétique de Bernard Heidsieck : les conditions de production des collectifs, les modes de circulation du poème, les usages et l'utilité pratique de ce type d'objets, la question d'une *écriture poétique documentaire*.

Il s'agira de penser ce que peut être un « compte-rendu » à partir de la question des techniques d'écriture. Tout travail d'ordre documentaire pose, en effet, nécessairement des

problèmes de description, c'est-à-dire d'écriture. On verra également en quoi la question du documentaire place en son cœur une réflexion de *poétique*.

La question du « compte-rendu », du « rapport » (que l'anglais traduit par le terme d'*accountability*) est constitutive de toute production de savoir. Elle s'oppose ainsi radicalement à la notion d'« indicible », courante pourtant en poésie. Pouvoir « rendre compte » de quelque chose, pouvoir « rapporter » quelque chose est un des premiers critères de scientificité. « Ce qui ne peut être dit, il faut le taire » (L. Wittgentstein), mais ce qu'il faut dire nécessite d'inventer des techniques de compte-rendu. L'*écriture documentaire poétique*, que mettent en place les « objets poétiques complexes » de Bernard Heidsieck, est, en ce sens, une proposition.

I. Définitions

Poésie « couchée » / poésie « debout »

Mon entreprise globale de recherche consiste à statuer sur les productions poétiques de Bernard Heidsieck que je désigne par l'expression d'« objets poétiques complexes ». Cette entreprise sera problématisée autour de trois axes d'analyse qui permettront de produire une vision globale du lien que le poète instaure entre « poésie » et « action » en tentant d'envisager comment il *nous* est possible de penser ce lien : un axe définitionnel qui se concentrera sur les enjeux de cette question ; un axe typologique qui s'attachera à détailler les modalités de fonctionnement des « objets poétiques complexes » ; et enfin un axe analytique qui posera la question des usages de ces objets en proposant la notion d'« écriture poétique documentaire ».

Dans un premier temps, je développerai les modalités définitionnelles de l'entreprise de Bernard Heidsieck, en montrant comment, lorsqu'il propose sa définition du terme « poésie », il redéfinit, en réalité, l'intégralité de ce que j'appellerai la « chaîne de production du poème ». Le projet poétique de Bernard Heidsieck se fonde sur la proposition d'une nouvelle définition de la « poésie », qui a pour particularité de ne pas utiliser une forme prédicative de type « ceci est cela », « la poésie = X ». Il propose, à l'inverse, une action en guise définition : « sortir le poème de la page ».

En changeant le format d'écriture, c'est-à-dire, en passant du poème « écrit » vers le poème « sonore », Heidsieck modifie les propriétés d'un objet poétique, aussi bien en termes de champ, en termes de diffusion qu'en termes de réception. En effet, lorsque Heidsieck change les modalités de fabrication du poème, en le faisant passer de l'écrit, « couché », vers le sonore, « debout », il recourt à de nouvelles « techniques d'écriture », qui modifient radicalement l'adresse du poème. Là où le poème « couché » s'adressait à un lecteur solitaire, dans l'intimité de son espace privé, le poème « debout », en ne se réalisant pleinement que lors de sa lecture publique, s'adresse à un collectif de lecteurs, de spectateurs, d'auditeurs, réunis dans l'espace constitué pour la lecture publique. Cette action de « sortir le poème de la page » se joue dans la modification des techniques d'écriture et de composition et a pour conséquences des effets matériels, pratiques, notables sur la réception du poème, en termes de

chemins de circulation du poème et de constitution du public. Il convient, dès lors, de poser la question du type de collectifs produits par le changement d'adresse et la modification du format du poème. Quels collectifs pour quelles techniques d'écriture ?

Je m'attacherai donc, dans un second temps, à l'analyse de cette notion de collectif. En passant d'une adresse intime, privée, à une adresse publique, en modifiant le format du poème, Heidsieck produit, dans le même temps, un collectif de lecteurs « issu », pourrait-on dire de ces techniques d'écriture. Mais si les modifications de l'écriture et de la composition du poème donnent naissance à un nouveau type de « public », elles permettent également l'émergence et l'articulation d'un second type de collectif : celui des poètes usant de techniques d'écritures comparables. Je montrerai donc comment Heidsieck et certains de ses contemporains ont constitué une sorte de collectif informel permettant la fabrique d'espaces de diffusion configurés pour leurs productions poétiques. Réunis par des usages communs ou apparentés d'écriture - en ayant recours, par exemple, au magnétophone et à la bande magnétique, ou du moins, à une tentative « sonore » - ces poètes ont simultanément mis en place des espaces de diffusion leur offrant les moyens techniques dont ils avaient besoin, (des haut-parleurs, des microphones, des magnétophones, etc.), et permis l'émergence d'un public comprenant les règles d'activation et la morphologie des nouveaux objets proposés.

Après avoir étudié comment les technologies d'écriture se trouvent à l'origine de la fabrication de ce double collectif, (celui des lecteurs, et celui des poètes), je montrerai, dans un dernier temps, comment on assiste, en conséquence, à un éclatement de la figure du lecteur en trois postures : le lecteur-performeur, le lecteur-spectateur, et le lecteur-auditeur.

A. Des techniques d'écriture vers le collectif

« Contre une poésie, point de mire, un poème toute tension dans son rôle de stupéfiant. »¹⁵

Bernard Heidsieck est confronté à des problèmes définitionnels liés à la question de l'apparition du « nouveau », et doit faire face au « conservatisme » de l'institution poétique¹⁶. Les questions du champ, des objets et des gestes font l'objet d'un travail continu d'explicitation par le poète, des années 50 à aujourd'hui. Le recueil de ses interventions « théoriques » ou, du moins, n'appartenant pas aux textes à performer, *Notes convergentes*¹⁷, donne accès à une vision globale et plutôt stable des définitions proposée par le poète. Un recensement d'un certain nombre de ces définitions proposées par Heidsieck, concentrera notre attention sur trois termes : « poésie », « poésie sonore » et « poésie action ».

1. Poésie/poésie

Quand Heidsieck parle de « poésie », il en propose toujours deux descriptions antagonistes. La première, sorte d'état des lieux de la poésie dans les années 50, dite poésie « moribonde » qu'il oppose systématiquement à celle de ce que la poésie devrait être pour survivre.

« Le papier-OH !-, la page-HA !-, le livre-MIAM-, l'imprimé, l'IM-PRI-ME- OH LA
LA LA LA... ! – mais oui, mais oui : la poésie en a fait ses délices. Et qu'on se le dise !

¹⁵ « Pour un poème donc... », mai 1961, manifeste édité par la galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris, à l'occasion de l'exposition de 7 *Métasignes* de Jean Degottex, in *Notes Convergentes, Interventions 1961-1995*, éditions Al Dante collection &, Romainville, 2001.

¹⁶ Encore une fois, je ne prends pas en charge à titre personnel, cette question du « nouveau », mais l'explique car elle est portée par Bernard Heidsieck lui-même. Je ne rentre donc pas dans l'argument sociologique qui verrait dans cette revendication du « nouveau » une stratégie pour s'imposer dans un champ où les positions dominantes sont solidement verrouillées.

¹⁷ Bernard Heidsieck, *Notes Convergentes*, Éditions Al Dante, collection &, Romainville, 2001.

qu'on le reconnaisse ! (Ses prouesses aussi... il est vrai !). ah ! Comme elle se l'est... parfait, figolé... son miroir, son dodo. Pour s'y mirer, y rêver, s'y nombriliser. OHHHH ! ce nectar blanc – la page – où plonger, s'étendre, se délasser et faire la planche. OHHHH ! qui ne rêverait de cet édredon, plein de replis et de caches !

Et d'y aller alors, sans risque ni vergogne, de sa larme, de sa forfanterie, de ses plaintes, de ses jeux et de sa malice, de sa suffisance, de son autodélectation – quitte à s'auto-piéger- de ses clins d'yeux aux lecteurs, indifférents ou las, agressifs ou provoquants, pour tout compte fait, par ironie ou logique, ne leur offrir, au terme du cycle de sa trajectoire, que le reflet blanc d'une glace sans tain ou le trou noir d'une poésie cul de sac. D'une page blanche, donc, ou noire ! (...) D'où l'immédiat ennui que suscite, chez la plupart, la seule évocation de son terme : POESIE ! (...) Ainsi, la ramassant, exsangue, dans ce climat, la peau sur les os, chétive et transparente, à l'agonie, était-il temps, grand temps, de lui faire un peu de bouche à bouche. De tenter de lui refourguer, la pauvre, un peu d'oxygène. Pour que se survive sa flamme, malgré tout. Ou à cause de tout. Sa notion, son idée. Ses rayons, tendres ou décapants. Et qu'active, elle fasse acte de présence. Ni plus ni moins.

Mais encore fallait-il pour cela lui, au-delà de son désir, sinon sa volonté farouche de reconversion, lui faire adopter les pratiques de son temps. »¹⁸

Le chantier de « reconversion » de cette « poésie » en « poésie », entamé par Bernard Heidsieck dès 1955, est constamment réaffirmé par le même crédo, répété tant de fois qu'il en devient presque une sorte de mantra poétique :

« ... or donc....mais...or donc, soit...et bien ? eh bien : L'ARRACHER A LA PAGE...voilà...délibérément – sinon définitivement.

(...) LE dévisser, LE déraciner, LE déboulonner, il n'est que temps, grand temps... »¹⁹

« La poésie écrite est faite pour rester couchée. C'est son destin. Qu'elle s'y tienne. Passive. Patient aussi. Dans l'attente du client »

¹⁸ « Poésie sonore et musique », février 1980, parus dans les revues : *Zweitschrift* n°8, RFA (en français et en traduction allemande, 1981 ; *Tartalacrème* n°21 (1982) ; *Revue d'esthétique* n°4 (1982), *Notes convergentes*, op. cit. Je souligne.

¹⁹ « Notes convergentes (poésie-action et magnétophone) », mars 1967/mars 1968, paru dans les revues *AXE1* et *AXE2*, Belgique, 1975 ; et *Sacriphage* n°36, 1999, in *Notes Convergentes*, op. cit. Je souligne.

(...)

« Or donc la poésie-action, elle, en tout état de cause, est une poésie verticale. »²⁰

Il serait réducteur de considérer toutes ces affirmations, ces scansions d'un *leitmotiv* fondateur de la poétique de Bernard Heidsieck, comme de simples métaphores, dont la seule fonction serait quasi publicitaire. Cependant, c'est en les acceptant comme autant de descriptions littérales qu'elles deviennent réellement intéressantes. « Sortir le poème de la page » n'a rien d'une métaphore, toute l'entreprise poétique de Bernard Heidsieck correspond bien à « une sortie » de « la page », littéralement, physiquement, par le recours à la « lecture-performance ».

Lorsque Heidsieck emploie les termes de « miroir », d'« autodélectation », de « trou noir », ou encore de « nombrilisme », c'est à la réflexivité de la poésie qu'il fait référence. Cette notion de réflexivité de la poésie « couchée » dans la page est refusée par Heidsieck en ceci qu'elle implique un mode d'existence absolument autotélique de la poésie, dans laquelle cette poésie de la page serait totalement coupée du monde. À cette poésie « couchée », horizontale, il propose de substituer une poésie « verticale », en « arrachant le poème à la page ». On peut cependant se poser la question de l'effectivité littérale de cette proposition. En effet, en quoi le changement de format, le fait de passer de la page au son, à la lecture-performance permettrait-il de sortir de cette « autodélectation », de cette réflexivité ? En quoi cette opération sur le format « poème écrit vs. poème sonore » permet-elle de modifier la relation de la poésie avec le monde ? L'opération consisterait-elle à mettre des haut-parleurs à un livre ? Nous verrons que, pour Bernard Heidsieck, parler de poésie sonore n'a rien à voir avec l'amplification d'un texte.

Heidsieck affirme la nécessité de faire « adopter [à la poésie] les pratiques de son temps », et notamment dans son cas, en utilisant pour écrire la nouvelle technologie qu'est le magnétophone. Mais en quoi utiliser un magnétophone permet-il de modifier le rapport de la poésie au langage et au monde ? On peut très bien imaginer une poésie toute réflexive et autotélique qui utiliserait un magnétophone à la place du stylo. Un élément de réponse se trouve, peut-être, du côté de la question des publics. En changeant le format du poème, en le faisant passer du livre à la lecture publique, Heidsieck modifie sans équivoque le type

²⁰ *Idem.*

d'adresse de l'objet poème. Il fabrique un type d'adresse particulier dans le simple fait de lire, de performer un texte devant un public dans la mesure où le poème est désormais dirigé vers un extérieur. Cette question pourrait être reformulée ainsi : lorsque Heidsieck modifie les technologies d'écriture, cette opération fabrique-t-elle des publics d'un type nouveau ? Quel type de collectif fabrique-t-on à partir de nos technologies d'écriture ? Selon les termes mêmes de Bernard Heidsieck, le public du format poème-écrit dont il hérite est un public « asphyxié », il convient donc de se demander si, en modifiant le format du poème via l'utilisation de technologies d'écritures nouvelles, Heidsieck parvient réellement à fabriquer un autre type de public. Ces questions font apparaître l'enjeu politique de la poésie de Bernard Heidsieck. Les opérations de cette fabrique suivraient ainsi la logique suivante : en modifiant les pratiques et les techniques d'écriture, Bernard Heidsieck introduit un nouveau type d'adresse auquel répondrait la constitution d'un collectif de type nouveau.

2. « poésie sonore »

« La poésie sonore est née à Paris autour de l'année 1955. A pris forme autour de cette année, un peu avant pour certains, un peu après pour d'autres, nous le verrons, autour du magnétophone, nouveau média, devenu accessible, tant de travail que de diffusion. »²¹

Bernard Heidsieck opte, ici encore, pour un point de vue résolument littéral : « poésie sonore » parce que les nouvelles technologies de l'époque le permettaient. Parce qu'au milieu des années 50, un objet, le magnétophone, lui apparaît comme une solution de sortie possible, afin d'accomplir l'arrachement littéral du poème à la page. En effet, cinq années après ce

²¹ « 1955-1975 : poésie sonore/poésie action », paru dans les revues : *Factotum Art* n°1-1 (1977) ; *Canal* n°29/31 (extraits, 1979) ; *Bulletin Noroy* (extraits, janvier 1981 – Arras) ; *Action Poétique* n°147 (extraits, 1997) ; *Revue d'esthétique* n°4 (extraits, 1982), *Voix et création au XX^e siècle*, actes du colloque de Montpellier, 26,27 et 28 janvier 1995 (Honoré Champion, 1997), in *Notes Convergentes op. cit.*

texte, il poursuit, dans « Nous étions bien peu en... »²², sa description du lien entre la naissance de la poésie sonore et son acquisition d'un magnétophone :

« L'apport de ce nouvel outil de travail fut immédiatement multiple :

- Le poème – difficilement ou violemment – cherchait à s'extraire du papier, à se projeter hors de la page : la bande magnétique est donc arrivée à point nommé pour le recueillir, en guise de support d'enregistrement et de retransmission ;
- Le poème, tout à ses préoccupations centripètes, se triturait nombrilistiquement en tous sens : le magnétophone va renforcer ces possibilités, flatter ces tendances en lui fournissant triturages et manipulations au niveau du studio et de la bande, mais renversement radical, de façon centrifuge cette fois, en l'oxygénant et en le rebranchant sur le monde ;
- Le poème voulait se faire entendre, recouvrer son oralité perdue : le magnétophone révélera au poète, sa voix : la conséquence immédiate en sera l'instauration de nouveaux rapports avec le texte, quant à sa construction, quant à sa conception, quant à sa retransmission publique, »

Jean-Pierre Bobillot, propose, dans son texte monographique sur le travail de Bernard Heidsieck une définition de la « poésie sonore »²³ :

« Clairement distincte, par ses auteurs (ou ses acteurs), par ses techniques et ses enjeux, des autres domaines et pratiques artistiques qui ont marqué ce dernier demi-siècle – et, singulièrement, de tout le reste de la production poétique contemporaine -, elle ne saurait, cependant, en être exclue sans dommage pour une bonne compréhension (et évaluation) de *l'innovation esthétique* – principalement poétique – dans son ensemble (et de son sens), durant ces dernières décennies », [il ajoute, en évoquant les liens entre la poésie sonore et la musique contemporaine qu'] « elle s'en distingue, précisément, en ce qu'elle est *poésie*, et non musique (ce qui n'est pas toujours aisé à établir) ; à l'inverse, si éloignée soit-elle, par les techniques, par le langage, par les modes de divulgation, de l'ensemble des productions poétiques contemporaines- qu'elles se réclament de l' « avant-garde » ou s'en remettent à une « tradition » -, elle

²² Mars/août 1980, in *Notes Convergentes*, op.cit.

²³ « POESIE SONORE » ? ETAT DES LIEUX », Bernard Heidsieck, *poésie action*, op.cit.

n'en partage pas moins, avec elles, une spécificité par quoi elle se veut résolument *poésie*, non musique ou quoi que ce soit d'autre (ce qui lui est, volontiers, dénié). »

Cette définition résume le problème de façon très claire. Lorsqu'il tente de définir cette poésie, le chercheur se trouve confronté à une sorte de présupposé inévitable, tout à fait paradoxal. Face à des pratiques poétiques nouvelles, non définissables et difficilement identifiables par les critères traditionnels de l'analyse littéraire, on se trouve forcé d'affirmer, avec ces poètes « nouveaux », qu'il s'agit bien de poésie, parce qu'on « s'acharne » à nommer cette « nouveauté » poésie.

Lorsqu'il affirme la nécessité d'utiliser les technologies de son époque, Heidsieck ne fait pas uniquement référence aux modalités de fabrication et de création du nouveau format poème. Le fait de « rebrancher le poème sur le monde » concerne également les conditions de diffusion de ce nouveau format poème-sonore et la constitution de son public. Il semble utile pour éclairer mon propos, de citer ici une anecdote racontée à maintes occasions par Bernard Heidsieck : l'histoire des débuts de son travail sonore coïncidant avec les débuts de la poésie sonore²⁴. Heidsieck raconte les aléas auxquels il fut confronté, avec François Di Dio, l'éditeur du Soleil Noir, lors de la fabrication de son premier livre-disque. Le poète et son éditeur ont, en effet, fait face, à une série de refus : refus des distributeurs qui travaillent avec des livres, et non avec des disques, refus des libraires leur opposant des « je ne suis pas disquaire », (librairie La Hune, Paris). Le problème de fond posé par la publication de disques était en réalité une question de T.V.A. Celle des livres s'élevant à 7 % et des disques à 23 %. En modifiant le format poème-écrit en format poème-sonore, Heidsieck ouvre potentiellement, ou plutôt matériellement, la poésie aux réseaux de diffusion de la musique, par le biais du disque et des éventuelles diffusions radiophoniques. Mais Heidsieck désire diffuser ses disques en poésie et non en musique, il se rend donc à la librairie la Hune, boulevard Saint-Germain, qui refuse de les vendre en arguant que la Hune n'est pas disquaire. Heidsieck se voit ainsi confronté à un problème d'ordre pratique de format. Sa poésie n'étant

²⁴ J'aimerais également rappeler que le premier disque souple de Bernard Heidsieck, *Portraits-Pétales*, a été financé par Christo pour la revue *Kwi*, sérigraphiée à 300 exemplaires et dirigée par Lourdes Castro et René Bertelot.

Je renvoie le lecteur à la carte réalisée par Franck Leibovici avec Bernard Heidsieck intitulée, « bernard heidsieck, la musique ». Cette production plastique propose une vision globale des réseaux socio-techniques qui ont concouru à produire le monde de la « poésie sonore ».

pas diffusable dans les formats standards de la littérature, les librairies refusent de la distribuer.

À cette question des réseaux s'est ajouté un problème d'ordre juridico-économique concernant à la question de la T.V.A. Heidsieck publiant des disques, ceux-ci devraient être soumis à la T.V.A. du disque bien plus élevée que celle du livre. Pour faire face à ces deux problèmes contingents de diffusion, Heidsieck et Di Dio, fabriquent une sorte d'objet subterfuge : le livre-disque. Ils glissent à l'intérieur d'un « simili livre », (dont le texte, au départ, n'est que prétexte au disque), un 78 tours, seul format de disque assez petit pour tenir à l'intérieur d'un livre de taille standard, souple, en plastique (il eut été impossible, pour cette raison, de produire des 33tours) et ajoute sur chaque publication la mention suivante : le titre du livre « plus un disque offert ». Ainsi, si le disque n'est pas à vendre, il se soustrait à cette question de la T.V.A. On voit clairement comment Bernard Heidsieck intègre des structures économiques et juridiques à ses modalités d'écriture. Des problèmes fiscaux déterminent ainsi une ontologie de l'objet, ils vont jusqu'à modifier le format du support pour que ces objets ne soient pas distribués en « musique » mais bien en poésie sous la forme du livre disque. Ce paradoxe entre la volonté, la nécessité, de « sortir le poème de la page » tout en l'inscrivant dans les circuits traditionnels de la poésie, est peut-être la meilleure représentation de l'inscription, dans le monde, la « poésie sonore » : une pratique de création qui utilise des technologies de fabrication propres à la musique mais qui s'inscrit, en allant jusqu'à fabriquer des objets subterfuges, dans les circuits de diffusion de la poésie (une définition zéro, a minima de la poésie sonore).

3. « poésie action »

« La poésie-action est née, naît, dès le premier soupçon d'arrachement du poème à la page : à cet instant exact de fébrilité où tout s'est ébranlé et rompu, où tout s'ébranle et se rompt. Où le risque de chute, de chute libre, vertigineuse –plouf-, est apparu, apparaît. »²⁵

²⁵ « Notes convergentes : poésie-action et magnétophone », article cité, *Notes Convergentes*, op. cit.

L'action en question est ce qui relie la fabrique du poétique de Bernard Heidsieck à la performance en tant que discipline artistique, mais, également, en tant que mode de diffusion « *live* » d'un travail. La poésie se fait « action » parce que, dès le simple choix de la lecture publique, la possibilité du « cassage de gueule »²⁶ apparaît, la prise de risque du performeur venant mettre à mal le confort de la poésie écrite et de la lecture sèche. J'aimerais citer ici une note de bas de page du premier chapitre de *Nos Dispositifs Poétiques*²⁷, où Christophe Hanna évoque la notion « d'action directe » :

« Je ne renvoie donc pas directement au groupe d'activistes qui, avant moi, ont repris ce terme. Moins encore à la notion, à mon avis essentiellement théâtrale, de « poésie action » développée par Bernard Heidsieck ».

Cette lecture du travail de Heidsieck, proposée par Christophe Hanna, est, à mon sens de l'ordre du contresens. L'action de Heidsieck, « sortir le poème de la page », ne peut se réduire au simple fait de monter sur une scène, mes analyses reposent justement sur le fait que cette action bouleverse radicalement les structures « traditionnelles » du monde de la poésie et qu'elle a de nombreux effets pratiques : création de collectifs (des lecteurs, des poètes), fabrication d'« objet » qui fonctionnent dans des réseaux socio-techniques, et protégée documentaire. L'intégralité de mon travail théorique sur les « objets poétiques complexes » de Bernard Heidsieck s'inscrit en fait contre cette affirmation de Hanna.

Revenons à présent sur la question des publics et de la diffusion des poèmes au format « nouveau » de Bernard Heidsieck. Il semble qu'une des caractéristiques déterminantes de l'action en question réside dans la nature de la circulation médiatique des objets en question. La poésie devient active, pour Bernard Heidsieck, si elle utilise les bons supports médiatiques, capables de toucher un public non « asphyxié », et plus large que celui du format poème dont il hérite et dont il tente de s'extraire. Heidsieck lie, en fait, la question de l'action effective à celle de la diffusion médiatique. Ce terme médiatique désigne, à la fois, les conditions de réalisations des lectures publiques, (comme la présence d'un microphone, de haut-parleurs, de magnétophones) ; les conditions de diffusions, (disques, radio, festivals) ; et les modalités de publication de ces diffusions, c'est-à-dire, la façon dont on va pouvoir distribuer ces « objets »

²⁶ *Idem.*

²⁷ « La métaphore ufologique », *Nos Dispositifs Poétiques*, *op. cit.*

poétiques. En utilisant des objets et des actions jusqu'alors propres au domaine de la musique, l'écriture de Bernard Heidsieck se fait action dans la mesure où elle intègre absolument les questions médiatiques, « médiologiques » même, à la question du nouveau format poème-sonore. Ceci permet de poser une nouvelle fois la question du public et du collectif que cette « fabrique du poétique » vise à produire.

Cette question des publics est extrêmement complexe et elle reviendra sous différentes approches dans la suite de ce travail. Il convient toutefois d'établir les problèmes qu'elle pose dès à présent. Le choix de produire des poèmes sonores dont la réalisation effective totale ne réside que dans la lecture-performance, implique que Bernard Heidsieck, au cœur même de sa fabrique du poétique, a dû développer tout un système de notations de la parole performée. Ce système de notations correspond au « texte » des poèmes qui engendrent deux types d'usages : celui du poète, (les fameuses partitions des *poèmes-partitions*), et celui du public livresque, les lecteurs-auditeurs, (qui peuvent ainsi suivre les enregistrements sur leur transcription). À ce choix du sonore et du public qu'il produit, de son collectif de lecteurs, donc, fait également écho la question de la diffusion de ces objets. En dehors des festivals de poésie et de leur public, la diffusion, dans les années soixante des objets poétiques complexes de Bernard Heidsieck s'effectue essentiellement à compte d'auteur, l'enregistrement du poème « réel », étant un disque offert à l'intérieur d'un simili livre. Il s'agit d'une situation paradoxale de cette poésie sonore, action qui, pour se faire action, fait le choix d'utiliser les moyens de communication de masse, tout en relevant d'un réseau de diffusion extrêmement confidentiel fabriqué à la force du poignet, par Heidsieck et les autres acteurs de cette frange sonore de la poésie.

La dimension la plus intéressante du travail auto-définitionnel de Bernard Heidsieck est qu'en réalité, il propose une « action » en guise de définition. On passe ainsi de la question initiale : « comment, en proposant une nouvelle définition du terme « poésie », Bernard Heidsieck redéfinit toute la chaîne de production du poème, des techniques d'écriture à la constitution d'un collectif de réception nouveau ? » à une question qui prendrait en charge ce constat qu'à défaut d'une définition stable du terme de « poésie », Heidsieck propose une action qui lui permet de reconfigurer entièrement le champ. Je montrerai comment cette action, et les technologies d'écriture nouvelles qui la produisent, engendrent deux types de collectifs : un collectif pragmatique de poètes qui, confrontés à la rigidité des structures de diffusion de la poésie, sont contraint d'en produire de nouvelles. Et un collectif de réception dont la nature collective indique la profonde mutation, d'une réception intime à une réception

communautaire, dans laquelle la figure traditionnelle du lecteur éclate en trois postures différentes.

B. « Bernard Heidsieck & Cie : une fabrique du poétique »

1. « une fabrique du poétique »

« POETIQUE adj. Est emprunté (1372-1374) au latin *poeticus*, lui-même emprunté au grec *poiêtikos* « qui a la vertu de faire », d'où, spécialement, « qui a la vertu de créer, de produire », « inventif, ingénieux » et en particulier « propre à la poésie ». Le mot est dérivé de *poiêtos*, adjectif verbal de *poiein*. »²⁸

« FABRIQUE n. f., emprunt au latin *fabrica* (→forge), a désigné (1364) le travail du forgeron et, dans le vocabulaire religieux, la construction d'une église, le conseil chargé de gérer les revenus destinés à sa construction et à son entretien (1386-1387) et les revenus eux-mêmes (XIV^e s.). *Fabrique* prend le sens plus large de « fabrication » (début XVI^e s.), resté aujourd'hui dans **marque de fabrique**. ♦ C'est dans la seconde moitié du XVII^e s. (1666) que la *fabrique* devient un « établissement où l'on fabrique » ; *fabrique* implique que l'activité de l'établissement ne requiert pas un outillage important (cf. *manufacture*, opposé à *usine*). »²⁹

Le recours aux définitions les plus universelles des termes mêmes de l'intitulé de cette recherche semble pertinent afin de mettre en évidence son caractère littéral. Ma thèse est bien celle d'« une fabrique de ce qu'on fabrique », à entendre dans toutes les acceptions possibles des termes. Le sens religieux du mot « fabrique » se voit en quelque sorte réactualisé dans mon emploi du terme, vidé de son contexte religieux mais conservant sa dimension communautaire, « collective ». Cette « fabrique du poétique », désigne donc, à la fois, le projet poétique personnel de Bernard Heidsieck : « sortir le poème de la page », mais également la constitution de deux types de collectifs. Le collectif du public, et celui des poètes, s'organisant, pour donner, fabriquer un espace de diffusion à leurs productions

²⁸ Le Robert, *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Paris, 1992.

²⁹ *Idem*.

poétiques. Une « fabrique du poétique » : objets, poèmes sonores/action, mais également des conditions d'existence et de diffusion qui passent absolument par la constitution des poètes en un collectif d'action, « Bernard Heidsieck & Cie ».

2. « & Cie »

Décalque du titre d'une collaboration de Bernard Heidsieck avec Paul-Armand Gette, en 1964, *Coléoptères & C^o*³⁰, ce « Bernard Heidsieck & Cie » est à entendre littéralement comme l'une des dimensions de cette fabrique : l'union du poète avec d'autres poètes pour mettre en place des conditions d'existence et de diffusion des pratiques poétiques qui « les » intéressent. Cette formulation désigne également une volonté d'inscrire au cœur de réflexions théoriques les contextes amicaux et sociaux du travail de Heidsieck³¹.

Jean-Pierre Bobillot³² établit une « petite chronologie heidsieckienne » qui constitue un outil de recherche tout à fait efficace quant à cette question du contexte social et amical de Bernard Heidsieck. L'intérêt de cette chronologie est qu'elle réunit rencontres « réelles » et découvertes de travaux qui ont eu une influence déterminante sur le travail du poète tout en indiquant les productions poétiques réalisées à telle ou telle période. On y apprend ainsi que de 1955 à 1965, alors qu'il écrit vingt-cinq poèmes partitions, Heidsieck découvre et/ou rencontre: Karl-Heinz Stockhausen, Isidore Isou, François Dufrêne, Henri Chopin, Ianis Xenakis, Jean Degottex, Fluxus, Jean-Clarence Lambert, Gherasim Luca, Brion Gysin, Robert Filliou, Emmett Williams, William Burroughs et John Giorno. C'est donc une décennie de rencontres, réelles ou simplement artistiques, dans laquelle se tissent différents types de liens qui débouchent dès la fin des années soixante à la participation, et parfois à l'organisation, d'une série d'événements destinés à diffuser les travaux de Heidsieck et de ses poètes

³⁰ Une représentation publique de cette collaboration eut lieu à Paris en 1965 au Théâtre 102 de la Maison de la Radio, lors de laquelle deux « pompiers-danseurs », les « Aélis », effectuaient une chorégraphie pendant que Gette réalisait en direct un dessin de coléoptère et que Heidsieck effectuait sa lecture publique du poème.

³¹ J'ai pu constater, durant les sept années passées au Centre d'Etudes Poétiques, l'importance de ces dimensions sociales et amicales pour l'ensemble des poètes qui sont intervenus dans le séminaire « Lyrisme et Littéralité » de Jean-Marie Gleize.

³² In *Bernard Heidsieck, poésie action, op. cit.* oiuguhvvgkjvvhk

contemporains, comme par exemple, le festival Polyphonix, fondé par Jean-Jacques Lebel en 1979. J'aimerais ici reprendre la liste de poètes que Bernard Heidsieck évoque dans son texte bilan « 1955-1975 : poésie sonore/poésie action »³³.

François Dufrêne, Brion Gysin, Henri Chopin, Paul de Vree, Hans G. Helms, John Giorno, Morgenstern, Hugo Ball, Tzara, Raoul Haussmann, Schwitters, Iliasz, Klebnikov, les Futuristes italiens, Pierre-Albert Birot, Seuphor, Pétronic, Antonin Artaud, les Lettristes, Isou, Lemaître, Scapagna, Mimmo Rotella, Peter Greenham, Ernst Jandl, Lora-Latino, Bliem Kern, Bill Bissett, Maurizio Nannucci, Lily Greenham, J-L Brau, Wolman, Da Silva, Gills, Yoko Ono, Henri Chopin, James Joyces, Franz Mon, Rühm, Bob Cobbing, Paula Claire, Laaban, Damen, Neil Mills, Charles Verey, Clarck, Jerome Rothenberg, AF Klintberg, Hödell, Anderson, Mac Low, Brion Gysin, Gherasim Luca, L. Novak, Michael Chant, O'Callagher, John Giorno, Bernard Heidsieck, Amirkhanian, Gnazzo, Saroyan, Peter et Patricia Harleman, The last poets, Shiva, Dodge, Lille, Schöenberg, Clozier, Rochefort, Ashley, Steve Reich, Lucier, Sten Hanson, Bengt Emil Johnson, Svante Bodin, Lars Gunar Bodin, Mellnäs, Rabelais, Michèle Métail.

Cette opération de simple relevé des noms propres hors contexte, peut paraître fastidieuse et quelque peu absurde. Il semble, cependant, que dans cette partie définitionnelle et descriptive, cette liste pose de façon très claire le contexte poétique et artistique dans lequel s'inscrit explicitement Bernard Heidsieck. La liste comme outil descriptif d'un contexte semble, à ce stade, une bonne illustration de ce dont il est question. En effet, elle donne un certain nombre d'indications sur les caractéristiques de ce collectif de survie de poètes partageant le désir de fabriquer de nouvelles conditions de diffusion à leurs productions : la nature internationale du collectif, l'hétérogénéité formelle des différentes démarches et surtout la nature itinérante de l'intégralité de ces travaux.

Une dimension décisive des festivals de poésie réside dans la constitution d'un certain nombre de poètes en collectif dont les actions organisationnelles ont pour horizon la fabrication de ce collectif « dés-asphyxié » d'un public nouveau, modifié par les

³³ Texte d'un catalogue écrit à titre d'introduction au *Panorama de la poésie sonore* présenté par Bernard Heidsieck du 20 au 31 janvier 1976 dans le cadre du cycle de manifestations « de la voix » organisé par Annick Lemoine dans son Atelier/Exposition du 12 janvier au 6 février 1976. In *Notes Convergentes*, op. cit.

modifications mêmes du format. J'aimerais m'attarder sur le festival *Polyphonix*³⁴ comme exemple de cette alliance de poètes, ce « & Cie » dont une des motivations est de sortir le public de la poésie de son asphyxie généralisée. D'un collectif à l'autre en somme. Ou de la fabrique d'une « action » organisée.

- « *Polyphonix* »

« Cauchemardons, oui, un instant ! Juste un instant ! Et imaginons alors que depuis dix ans...il n'y a pas eu de Polyphonix !

La scène culturelle, son paysage _ sur le plan de la poésie _, disons-le tout net, eussent été bien différents ! Je veux dire bien ternes.

Si l'on se doit de constater, en effet, que la caractéristique, nouvelle et décisive, des années quatre-vingt, dans le domaine de la poésie, a été l'inscription dans ses mœurs, de la Lecture Publique, il faut reconnaître à Polyphonix l'immense mérite d'avoir largement contribué à cette révolution. (...) Ce que Polyphonix a suscité, dès sa première manifestation, c'est la prise à bras le corps de la poésie par ses participants, pour que celle-ci, toutes options et niveaux de notoriété confondus, soit remise debout, sur scène, au milieu de nous, du public, familière, directe, immédiate, fragile, visible et vivante sur son fil de funambule. Sans devenir pour autant le festival ghetto d'un clan, d'une école. D'une seule tendance. La liste de ses participants, au fil des ans, dans le présent ouvrage, en est le témoignage même. (...) S'y confrontent des recherches surgies d'un peu partout. C'est pour celle-ci et celles-là, l'un de leur moments majeurs de branchement ou de révélation. L'un de leurs plus efficaces tremplins pour réintégrer ou affronter la société, assouvir, au-delà du livre, une volonté de reprise de contact avec elle, avec un Public, de façon immédiate, brûlante et physique.

Fête, oui, du mot, des mots, des langues, du cri, des phonèmes, du son, du geste, de la performance et de l'image, s'y exprime de façon ouverte, délibérée, sinon même provocante, sa volonté de décroissement et de fusion/confrontation des disciplines. Qu'avec ses 14 manifestations en 10 ans, à Paris, en Province et l'étranger, ses 400 participants et plus, ses Salles combles, ses quelques 1500 à 2000 auditeurs chaque année, Polyphonix puisse s'enorgueillir du travail accompli, unique au monde, me semble-t-il, sur une telle durée, et considérer ses objectifs de départ largement atteints, sans doute !

Mais alors comment expliquer le désintérêt de la Presse parisienne, quasi-total, sur ces dix années, relatif à tout ce travail accompli.

(...)

³⁴ « *Polyphonix* est le nom d'une association autogérée par des artistes qui, depuis 1979, a organisé un festival international résolument nomade et protéiforme, de poésie sonore, de performance, de vidéo et de musiques variées. Plus de mille huit cent intervenants originaires d'une trentaine de pays ont déjà participé à Polyphonix en des lieux aussi variés que des grands musées, des universités, des asiles psychiatriques, des stations de métro, des théâtres ou des salles de concert et des espaces alternatifs de toute sorte dans plus de quarante villes à travers le monde. » Je cite ici la description disponible sur le site Internet du festival : www.polyphonix.org.

Est-ce l'image, la connotation d'ennui que traîne encore le mot « poésie » avec lui ? mais c'est précisément ce cliché que Polyphonix a contribué à transformer. Et le public ne s'y trompe pas, qui, sans l'aide aucune des médias, se presse à chacune de ses manifestations.³⁵ »

J'ai souligné un certain nombre de formulations qui montrent une adéquation totale entre le projet poétique de Heidsieck et celui du festival *Polyphonix*. Cette adéquation illustre l'idée d'un « collectif » de poètes s'unissant dans leur double projet de modification du format du poème et de création d'un public de type nouveau. Les objectifs du groupe et du poète se rejoignent autour de cette question du public et de la constitution de collectifs, collectif de création et collectif de réception.

« Mouvement autogéré par les poètes eux-mêmes, fondé par François Dufrêne, Christian Deschamps et Jean-Jacques Lebel, à l'initiative de ce dernier qui avait, en 1964, créé et impulsé le Festival de la Libre Expression, déjà multiforme et multilingue, Polyphonix diffuse une conviction poétique à l'encontre de toute tentative d'enrégimenter la parole, le corps, donc également leurs chants et leurs images. »³⁶

« Polyphonix, festival hors-institution, chevillé à rien, inféodé à personne, à la structure pour tout dire précaire, incertaine, est devenu en quelques années une véritable contre-institution ! Singulier, non ?... Mieux, Polyphonix, festival nomade, hors norme, hors circuit, hors officialité, hors tout, apparaît à un public nombreux et fidèle à faire pâlir d'envie bien des manifestations au prestige signalé et aux moyens supérieurs (ô combien !) comme une série de rencontres essentielles, voire indispensables... Conséquence dira-t-on du désir forcené de son comité d'organisation, au premier rang duquel Jean-Jacques Lebel son fondateur, de créer le plus grand festival de poésie directe du monde ? Comment ? Essentiellement par le bouche à oreille (et quoi de plus naturel pour un festival de la voix et du geste !) par les poètes, par les artistes, par les musiciens venus du monde entier... Car Polyphonix c'est eux, et ils le savent... »³⁷

³⁵ « 1979-1990 », « remarques » de Bernard Heidsieck qu'il rédige lorsqu'il prend la présidence tournante de l'Association Polyphonix en 1990, restées inédites jusqu'à leur publication dans le catalogue *Polyphonix*, publié à l'occasion de la quarantième édition du festival par le Centre Pompidou et les éditions Léo Scheer, Paris, 2002. Je souligne.

³⁶ Préface du catalogue *Polyphonix*, *op. cit.*, rédigée par Dominique Païni et Marianne Alphant.

³⁷ « Le bouche à oreille », texte d'Arnaud Labelle-Rojoux pour le catalogue *Polyphonix*, *op. cit.*

Deux points communs réunissent ces « interventions-bilans » vingt-trois ans après la fondation de Polyphonix, l'union des poètes et des artistes, hors institution, pour se fabriquer un espace de diffusion de leurs travaux, d'une part, et l'abondance du public d'autre part. C'est-à-dire la constitution de collectifs, du collectif des poètes à celui du public. La question de la modification du format poème-écrit en poème-sonore peut ainsi être redoublée par celles des structures de diffusion. Face à l'inadéquation entre ces formats nouveaux et les structures traditionnelles de diffusion de la poésie, les poètes sonores, « actions », ont dû combler ce vide afin de pouvoir mettre leurs objets en circulation. Ainsi, à la modification du « format poème » s'ajoute celle de la « fonction poète », l'écrivain doit se faire organisateur, fabriquant de ses propres structures de diffusion s'il veut pouvoir atteindre son public. Cette union des poètes correspondant à une conséquence directe des modifications génériques, économiques et fiscales liées au passage du format poème écrit en poème sonore. La question « quel collectif pour quelles techniques d'écritures ? » est ainsi redoublée par celle du « quel collectif de réception pour quel collectif de diffusion ? ». & Cie, c'est avant tout, au-delà des amitiés et des influences, ce mouvement d'union des poètes pour donner voix à leurs productions, pour fabriquer un espace capable d'accueillir ce public de type nouveau qu'il espèrent constituer en collectif. Polyphonix peut ainsi être considéré comme une sorte d'expérience échantillon de ce que je désigne par l'expression « & Cie ».

Une piste d'analyse de ce type de manifestation réunissant des pratiques artistiques hétérogènes pourrait consister à suivre les théories pragmatistes de Bruno Latour sur la notion de « laboratoire »³⁸. Cette notion consiste à montrer, par exemple, comment se fabrique concrètement *sur les lieux de travail (work place studies)* la science dans un laboratoire, ou le droit au Conseil d'État, et à se démarquer des poncifs et autres images d'Épinal simplistes (la science est une suite d'équations désincarnées, le droit est soit la force déguisée soit une abstraction dans une tour d'ivoire). Il est, en effet, possible d'apparenter *Polyphonix* - dans une certaine mesure, et avec toutes les limites qui s'imposent - à un « laboratoire » : protocole de travail, circulation des travaux, et des participants, échanges de vue, voyages, allers-retours, correspondances, alliances stratégiques, conflits, négociations, hommages, radicalisations dans l'une ou l'autre des directions possibles de sa stratégie d'écriture. Manifestation, et non pas trace. En cela, la « manifestation » apparaît comme une « fabrique du poétique » collective, dénuée de toute mythologie d'écrivain. Ainsi, nous plaçons-nous

³⁸ Voir notamment, *La Vie de Laboratoire*, publié en 1979 puis réédité par les éditions de la Découverte, collection Poche, Paris, 2005. *La Science en Action*, éditions de la découverte, collection Poche, Paris, 2005. *Nous n'avons jamais été modernes*, éditions de la découverte, collection Poche, Paris, 2005

dans une démarche pragmatique, permettant une circulation à différents niveaux (réseaux des artistes, économie, conditions du lieu, pragmatisme du texte, de l'écriture, des acteurs, etc.). Cette démarche implique une multiplicité des échelles : là où la sémiologie saussurienne en restait à une opposition binaire_ texte contre image_, il s'agit ici de penser la constitution de réseaux fonctionnant sur le mode de la liaison. Les gestes d'écriture apparaissent liés à un positionnement fondé sur des prises de position théoriques ; les objets livres s'articulent à des lectures publiques, qui correspondent elles-mêmes à un moment de *conversion* ou de *traduction* de travaux précédents écrits, *reconvertis* en performances orales, en images, en traces à *insérer*, devenant par la suite matériaux de base retravaillés et se *fondant* dans un nouvel objet. *Polyphonix* apparaît bien comme un exemple archétypal des modalités de fonctionnement de cette « fabrique » qui est déployée par le collectif « de survie » des poètes.

L'entreprise de Bernard Heidsieck est absolument déterminée par la constitution de ce collectif qui a pour particularité d'être tout à fait singulier dans l'histoire des avant-gardes et des mouvements littéraires. Ce « & Cie » qui occupe mes propositions est parvenu à se constituer en collectif d'action sans jamais imposer la moindre ligne de pensée, le moindre manifeste, la moindre prescription idéologique ou poétique. Étudier Bernard Heidsieck ne peut se faire sans brasser une série de noms, d'événements, de photographies de groupes même, dans lesquels toute recherche de point commun autre que celui de tenter de fabriquer un autre type de diffusion de productions poétiques serait vaine. Impossible donc de travailler sur Bernard Heidsieck sans prendre conscience de ce collectif de survie, d'injection d'air dans un monde de la poésie « asphyxié », sans jamais vouloir imposer de doctrine ou de credo à aucun de ses membres.

« F.C. : Un travail longtemps solitaire, donc. Aviez-vous le sentiment d'être en marge ?

B.H. : non, on avait conscience d'être en train de faire quelque chose qui nous paraissait être nouveau, qui n'existait pas. Le seul fait d'utiliser un magnétophone, c'était radicalement neuf... Cela dit, oui, on avait ce sentiment d'isolement, mais les festivals sont arrivés, et ça nous a sortis, mis en contact avec des gens d'autres pays.

F.C. : Plutôt le sentiment d'un travail collectif en somme...

B.H. : Exactement. On a très vite eu l'impression d'appartenir à une famille internationale, alors le jugement des poètes français en vogue à l'époque...()

F.C. : En fait, vous vous êtes toujours plus volontiers tourné vers l'étranger...

B.H. : oui, parce que ça a éclaté un peu en même temps dans tous ces pays, Etats-Unis, Angleterre, Suède, Allemagne, Italie,... Donc forcément on s'est tous rencontrés, invités réciproquement. On écoutait les lectures des uns et des autres, car c'était un phénomène neuf la Lecture. Claude Royet-Journoud m'avait dit à l'époque qu'il était surpris de voir le nombre de poètes qui refusaient de venir lire pour son émission de radio *Poésie ininterrompue*. Claude était très ouvert, il nous a invités, alors qu'il était plus proche de la poésie blanche...J'admire énormément cet aspect de son caractère. Puis l'ouverture de Beaubourg a décongestionné tout ça, avec la *Revue Parlée* : le prestige du lieu a forcé les poètes à commencer à lire. Les rapports ont changé : il y a eu une sorte, non pas de reconnaissance de notre travail, mais d'admission dans la famille des poètes ». ³⁹

J'ai choisi de retranscrire cet extrait de l'entretien parce qu'il permet d'illustrer et de cerner cette notion de collectif de poètes. Les festivals, mais également les relations (d'amitié et d'inimitié) entre les membres du collectif constituent un passage obligé d'un travail de recherche sur Bernard Heidsieck. Ce travail nécessaire produit une sorte d'effet documentaire, analyser la poésie de Bernard Heidsieck impose de prendre conscience de ce fait collectif qui, sans doute grâce à la force du nombre et au dynamisme de ses réalisations, a été l'une des conditions essentielles d'existence pratique et concrète pour l'ensemble de leurs créations. Cette situation singulière dans l'histoire de la poésie pourrait être résumée ainsi : en changeant le format du poème, en le faisant passer de l'écrit au sonore, du « couché » au « debout », il devient nécessaire, pour les poètes, de fabriquer des espaces de diffusion. Ces espaces, dont le plus caractéristique correspond au festival de poésie, nécessitent la mise en commun des efforts et du travail organisationnel, aux échelles nationales et internationales afin de mettre en place une série d'échanges. Échanges de productions, échanges d'invitations, etc...S'il est nécessaire de prendre conscience de l'importance de ce collectif de poètes qui s'est littéralement fabriqué un espace d'existence, cette prise de conscience revient à effectuer un travail de type documentaire et ce à deux niveaux. Du point de vue des auteurs d'abord, on voit bien combien l'ensemble des productions paratextuelles de Bernard Heidsieck regorge d'histoires, d'anecdotes concernant la constitution et les modalités de fonctionnement et d'action du groupe. Du point de vue du chercheur d'autre part, qui se doit d'effectuer un travail de cartographie des rencontres, des échanges, et de l'importance du temps passé au café après les lectures. Ce travail de cartographie qui permettra d'achever

³⁹ Entretien réalisé par François Collet dans le « Dossier Bernard Heidsieck » du CCP, *op. cit.*

l'explicitation de l'intitulé de mes recherches « Bernard Heidsieck & Cie : une fabrique du poétique ».

3. De l'isolement au collectif : la première décennie de rencontres.

« F.C. : vous aviez conscience d'être précurseur, pionnier de nouvelles formes ?

B.H. : Ecoutez, non, pas du tout, tout ça s'est fait progressivement : les *Poèmes-Partitions*, les *Biopsies* ensuite, puis les *Passe-Partout*... ça s'est bâti par tâtonnements, je ne savais pas du tout où j'allais, je ne connaissais pas le Lettrisme par exemple, je l'ai découvert très tard. Le livre d'Isou est de 1957, mais je ne l'ai lu qu'en 1966-1967. On était quand même très isolé au début. On a été quatre, dans cette décennie des années 1950, à commencer à travailler avec un magnétophone : le premier, François Dufrêne, en 1953, et puis Brion Gysin, Henri Chopin et moi-même en 1959. Mais on ne se connaissait pas, on ne s'est finalement rencontrés qu'à l'American Center, lors de la dernière soirée du festival Fluxus en décembre 1962. Je pense qu'aujourd'hui cela irait plus vite, mais c'est pour indiquer un peu l'isolement de chacun, sauf peut-être de Dufrêne, qui avait fait partie très jeune du Lettrisme, il était dans cette mouvance, mais ce n'était pas mon cas, tout est arrivé par tâtonnements, petit à petit et voilà. »⁴⁰

L'entretien de Bernard Heidsieck, réalisé en 1992 par Jacques Donguy, publié dans le catalogue de l'exposition *Poésure et Peintrie*⁴¹, permet de mettre en place une cartographie de ce collectif informel de poètes dont Bernard Heidsieck fait partie. À la lecture de cet échange, il semble nécessaire d'en relever les temps forts, de procéder à une « petite chronologie heidsieckienne » qui mettra en évidence l'importance des autres pratiques, des autres artistes, et des échanges mis en place lors de cette décennie. Heidsieck évoque sa déception lors de sa découverte de la réalité pratique de la circulation de la poésie au moment de la publication de *Sitôt-Dit*, et raconte son premier contact avec un magnétophone, lorsqu'un ami de Dufrêne,

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Op. cit.*

travaillant à la radio, lui propose « à titre privé », d'enregistrer quelques textes. De ce premier contact résulte l'achat, en 1959, de son premier magnétophone qu'il utilise d'abord comme outil d'apprentissage de la lecture, s'enregistrant pour pouvoir s'entendre lire et améliorer ses performances de lecteur. À partir de 1961, il utilise cet outil technologique pour intervenir directement sur les textes de ces poèmes-partitions :

« à partir de 1961, j'ai fait un certain nombre de textes où j'intervenais sur la bande, ainsi que des collages en y introduisant des éléments que j'avais pu capter, enregistrer à l'extérieur _ bruits d'enfants, bruits de la rue, bruits des taxis ou du métro _ ».

En parallèle de ce récit des contingences qui ont permis à Heidsieck d'avoir accès à la nouvelle technologie que représentait à l'époque le magnétophone, le poète insiste sur l'importance, au sein de son travail, du *Domaine Musical*, tout au long des années 50. Il évoque, de façon très détaillée, son assiduité à ces séances ainsi qu'une liste que l'on pourrait considérer comme un collectif idéal initial, la liste des musiciens contemporains qui l'ont poussé, par imprégnation, à radicaliser le changement de format du poème écrit vers le poème sonore. Webern, Schönberg, Berg, Messian, Stockhausen, Berio, Nono, Xenakis, Varèse et Cage. Le passage du collectif idéal/initial vers la constitution de son « & Cie » propre, de son collectif pratique, se produit dans cette décennie des années soixante, par le biais de la participation de Heidsieck à une série de manifestations et de festivals. L'intérêt du recours à cet entretien comme outil d'illustration des modalités de la formation de ce collectif singulier propre à Bernard Heidsieck, est qu'il relate un grand nombre d'anecdotes tout à fait décisives. Ainsi, le premier festival qu'il évoque est celui, organisé par François Dufrêne, sur les avant-gardes, rue de Grenelle, à la galerie des 4 Saisons. Deux soirées de lectures et performances, l'une historique, des avant-gardes du début du vingtième siècle à Bryen (les avant-gardes historiques), l'autre plus contemporaine à laquelle Heidsieck est invité à participer. Cette participation est décisive pour Heidsieck qui se trouve confronté à l'une des dimensions les plus importantes de n'importe quel type de collectif : les interactions sociales. Il assiste, par exemple, à l'esclandre provoquée par Isou et les Lettristes contre un Dufrêne déserteur, puis aux réconciliations spectaculaires de ceux-ci, tout cela dans une même soirée, au milieu même des lectures. Lorsqu'il évoque ce premier festival auquel il participe en tant que poète, c'est sur cette dimension, humaine, et non directement artistique, qu'il s'étend. De la même

manière, lorsqu'il évoque sa collaboration, en 1961, avec Degottex, et le texte manifeste qui en résulte, « Pour un poème donc, dressé les pieds sur la page, une page », c'est encore sur la « petite histoire » que le poète s'attarde. Il explique, en effet, que la participation de Xenakis, qui passe donc du collectif idéal/initial vers le collectif réel/effectif de Heidsieck, est le fruit du heureux hasard de l'amitié de celui-ci avec Abraham Moles qui présentait la soirée. De même, encore, lorsqu'il évoque la manifestation Fluxus, « Festum Fluxorum » avec Georges Maciunas du 3 au 8 décembre 1962 à l'American Center, Heidsieck allonge la liste du collectif effectif en train de se former : Maciunas donc, mais également, Lambert, Dufrêne, Higgins, Knowles, Vostell, Kopcke, Guérasim Lucas, Brion Gysin ou encore Williams. À cette liste fait écho la confirmation de l'importance du Zen et de Suzuki. Cette première décennie, selon les termes mêmes de Heidsieck, correspond, pour lui, en parallèle de la mise en place poétique de son travail d'écriture, à l'inscription/constitution d'un collectif avec lequel, à côté duquel, il donnera à voir et à entendre son travail de façon constante. Évoquant sa proximité technologique avec Chopin et Gysin (tous trois utilisant le magnétophone à la même période), Heidsieck insiste sur le fait qu'« il s'était quand même écoulé dix ans pendant lesquels nous avons travaillé les uns et les autres avec le magnétophone sans qu'on se connaisse ». Cette remarque récurrente de Bernard Heidsieck présente dans la quasi totalité des prises de parole, rétrospectives, sur son travail, est tout à fait décisive dans la mesure où elle met en perspective ces deux dimensions inséparables de la constitution de la poésie sonore en poésie action : les gestes poétiques, et les réseaux de création et de diffusion.

Les échanges internationaux, très importants pour Heidsieck, se fondent sur la mise en place d'un pont Paris/New York qui s'installe naturellement grâce à son amitié avec John Giorno et Brion Gysin.

4. Collectif de « survie »

La première caractéristique de ce collectif de « survie » réside dans les notions de pluridisciplinarité et d'interdisciplinarité : poètes, plasticiens et musiciens mettent leurs efforts en commun pour créer un espace de diffusion et de formation d'un collectif public de type

nouveau, dont le festival *Polyphonix* pourrait apparaître comme une sorte d'anthologie *live*. À cette pluri-/inter-disciplinarité s'ajoute la dimension internationale du collectif qui fait souvent écho à la nature itinérante, nomade, des manifestations dans lesquelles et pour lesquelles ce collectif met en place son action organisationnelle. Enfin, une caractéristique essentielle, conséquence de ces deux dernières, réside dans le fait que ce collectif de « survie » fonctionne sans aucune prescription idéologique ou formelle. En effet, au-delà de leur inscription dans un champ très vaste de poésie sonore, ou performée, ou donnée à lire/voir/entendre en public, nombre des travaux soutenus par le collectif n'ont absolument aucun point commun théorique, poétique ou artistique. Si l'on compare par exemple, une lecture de *Vaduz*, à *Chut !*, la performance de Julien Blaine où celui-ci se jette dans les escaliers de la gare Saint-Charles à Marseille, qui ont souvent été données à voir dans les mêmes festivals, devant les mêmes publics, on ne peut qu'arriver à cette conclusion d'un collectif sans manifeste, sans ligne éditoriale.

Il s'agit bien de présenter ensemble des projets poétiques, artistiques, musicaux, sans pour autant tenter de les faire s'assimiler les uns aux autres, en leur conservant, leur individualité artistique. Lorsque l'on feuillette le catalogue *Polyphonix*⁴², on tombe régulièrement sur des photos de groupes prises par Françoise Janicot tout au long des éditions du festival. Cette persistance de projets de création réunis sans pour autant être soumis à une quelconque ligne éditoriale apparaît de façon évidente dans ces photos de groupes, sortes de photos de familles artistiques. En effet, on peut toujours y voir le « banquier Heidsieck » vêtu selon les codes vestimentaires bourgeois, de l'imperméable Burberry aux mocassins, donnant une accolade à Jean-Jacques Lebel dont le style vestimentaire apparaît comme une sorte de reprise à la française de codes directement issu d'une tradition américaine rock'n roll et de films comme *Easy Rider*, hippies, intellectuels, bohêmes etc... Ces remarques sont loin d'être superficielles, il me semble qu'elles indiquent très clairement des modalités de fonctionnement du collectif, en tant que groupe qui se bat pour fabriquer un espace de diffusion à ses pratiques artistiques sans jamais tomber dans la constitution grégaire d'une bande prescriptive.

J'aimerais ajouter une dernière remarque sur ce collectif de survie, mis en place par et pour les poètes. Sa dimension itinérante et internationale préfigure et annonce les modalités de fonctionnement artistiques du début du XXIème siècle. En effet, notre début de siècle

⁴² *Op. cit.*

signe la fin des scènes localisées géographiquement remplacées par l'avènement des réseaux artistiques internationaux rendus possibles par l'apparition d'Internet et le développement des vols longs courriers à prix réduits qui permettent à un poète travaillant à Toulon de s'inscrire dans un collectif comprenant des membres résidant aux quatre coins du monde. On peut citer notamment le travail éditorial de revues de poésie comme la revue *EOI*⁴³.

Les changements de formats du poème engendrés par les technologies d'écriture ont ainsi placés les membres de ce collectif face à la nécessité de se regrouper pour donner à leurs travaux des possibilités pratiques d'existence et de diffusion. La constitution du collectif de « survie » des poètes, par et pour les poètes, fait écho à la fabrication par Heidsieck, d'un autre type de collectif tout à fait fondamental quant à la définition même de son projet poétique : le collectif de lecteurs. Il convient d'interroger un des enjeux de la rupture produite par Bernard Heidsieck dans le champ poétique : en modifiant le format du poème, en le faisant passer du poème écrit au poème sonore, c'est-à-dire en modifiant radicalement l'adresse de la poésie à son lecteur, Heidsieck fabrique-t-il en même un collectif de lecteurs de type nouveau ?

⁴³ *OEI* est une revue de poésie suédoise, fondée il y a 31 ans sous l'influence de Charles Bernstein à Buffalo, NY, qui produit un travail quasi exhaustif de recensement, de traduction en suédois et de publication des productions poétiques contemporaines.

C. Éclatement de la figure du lecteur

Une question essentielle se pose lorsque l'on s'attache à une analyse globale de la production poétique de Bernard Heidsieck : quel collectif de lecteurs pour quelles technologies d'écriture ? En modifiant irréversiblement le format du poème, en opérant le passage du poème écrit « couché » vers le poème sonore « debout », Heidsieck modifie l'adresse traditionnelle de la poésie à son lecteur. En établissant la lecture-publique comme seul espace de pleine réalisation, d'absolue effectivité du poème, il substitue à une adresse intime, à un lecteur solitaire face au poème écrit, une adresse collective et publique. Cependant, chacune de ses publications, constituées de disques dissimulés dans des simulacres de livres⁴⁴, comprend un enregistrement sonore et une transcription écrite des poèmes. Ces transcriptions ont pour particularité de mettre en place des systèmes de notation permettant de prendre en charge les éléments verbaux et non-verbaux du poème. La démultiplication des figures de lecteurs, procède de différents types de réceptions possibles. Je propose d'analyser les modalités et les conséquences de ce changement d'adresse dans le présent chapitre en tentant de dessiner les différentes postures de lecteurs. Trois figures bien distinctes apparaissent de façon évidente : celle du lecteur-auditeur, celle du lecteur-spectateur et celle du lecteur-performer. Les deux dernières sont des éléments à part entière de définition du projet poétique de Heidsieck. En effet, le lecteur-performer est une reformulation, par Bernard Heidsieck, de l'appellation « poète ». Le lecteur-spectateur est une idéalisation de la conséquence première du changement du format du poème, vers un destinataire qui changerait radicalement de positionnement face à l'objet. En sortant le poème de la page, Heidsieck fait également sortir le lecteur du livre, de l'intimité du livre, littéralement, pour le déplacer vers un lieu *public* dans lequel il proposera une lecture performance. Notre « & Cie » programmatique prend ici une acception supplémentaire, il désigne également ce collectif produit par les technologies d'écritures de Heidsieck, celui-là même qui, en acceptant d'inclure la lecture-performance en poésie, modifie, de façon certaine, la définition des modalités de fonctionnements de la réception de l'objet « poème ».

⁴⁴ ce terme de « simulacre » est ici ambigu. Je montrerai, dans le second chapitre de mon étude, qu'il y a, paradoxalement, chez Bernard Heidsieck, un profond attachement au livre et au texte, (cf. le traitement des notions de « texte/partition » qui développent les idées de réinscriptions et de fixation.)

La troisième posture de lecteur en germe dans le projet poétique de Bernard Heidsieck, le lecteur-auditeur est aussi problématique, mais pour des raisons tout à fait différentes. Elle pose deux questions en termes de réception. D'abord celle de la modification de l'opération cognitive de la lecture. Dans la mesure où le texte pris en charge par les oreilles et par les yeux dans une même saisie, l'acte de lecture ne produit plus du tout la série d'informations qu'il délivre traditionnellement, (le sens, le son, le rythme, etc.), toutes ces informations sont prises en charges par l'écoute. Heidsieck, en publiant des livres-disques, ouvre la possibilité de fabrication d'une lecture d'un type nouveau. La seconde question posée par la posture du lecteur-auditeur est celle des conséquences de ce changement d'adresse. À l'origine de ce changement de format réside la volonté de modifier l'adresse et les conditions de réception du poème, en les rendant publiques et collectives. Le problème posé par cette posture de lecteur-auditeur est qu'elle revient, finalement, à des modalités de réception traditionnelles. Le lecteur se retrouve assis à sa table ou dans fauteuil, un livre en main, dans une expérience solitaire. Paradoxe de la diffusion même du poème. Cette posture est éminemment problématique dans la mesure où elle reste la façon la plus efficace d'avoir accès au travail poétique de Bernard Heidsieck. Il semble ainsi légitime de poser la question de la persistance et de l'effectivité du changement d'adresse dans un contexte de lecture traditionnelle. Le changement de format du poème constitue-t-il un geste poétique suffisamment radical pour pouvoir modifier l'adresse et la réception de celui-ci quand bien même la réalité pratique de la diffusion des objets poétiques de Heidsieck reste soumise aux modalités traditionnelles du livre et de la lecture solitaire ?

1. Lecteur auditeur / lecteur spectateur

J'ai choisi d'étudier conjointement les postures du lecteur-auditeur et du lecteur-spectateur dans la mesure où toutes deux se situent du côté de la réception de ce changement d'adresse. Deux postures hétérogènes donc, pour lesquelles il s'agira de déterminer le type de collectif qu'elles constituent et l'ampleur du déplacement cognitif qu'elles opèrent dans l'action de la lecture.

Afin de mettre en évidence les caractéristiques du lecteur-auditeur de Bernard Heidsieck, l'analyse de textes fonctionnant selon le principe de transposition de gestes plastiques en poésie semble tout à fait intéressant dans la mesure où la synesthésie induite par le rapport à

des productions plastiques permet d'aborder le problème dans sa configuration la plus complexe. En effet, si la lecture de type informationnelle est rendue inutile par l'écoute, c'est en termes de vision globale de la page mais également d'écoute du poème que s'opère la lecture. Les textes directement liés à des œuvres plastiques produites par d'autres artistes, permettent une concentration plus forte, comme par imprégnation, sur ces questions de visions globales. La complexité des « objets poétiques » choisis me permettra d'aborder trois questions décisives quant à la réception du travail de Bernard Heidsieck : celle de la lecture plastique, celle de l'écoute visuelle (lectorale ?) et celle du collectif induit par le changement d'adresse.

a. Analyse du « Poème-partition D3Z ».

Dans le texte daté d'avril 1961, *Sept Métasignes sur la fleur*⁴⁵, Degottex met en évidence l'« idée en peinture » à l'œuvre dans cette série de toiles qu'il présente comme étant inséparables de leur accrochage :

« Une série de Sept Métasignes dans l'ordre chronologique de leur exécution. Un espace assez grand est laissé entre chaque métasigne, le spectateur doit fixer spécialement son attention sur les espaces entre chaque métasigne : ici la surface du mur comprise entre chaque tableau. Les distances entre chaque métasigne sont sensées représenter le temps relativement court qui sépare l'exécution de chaque métasigne. (...) Pour des raisons d'ordre pratique cette série de sept métasignes se décompose en quatre moments séparés que j'aurais désiré ramener à un moment unique : « un » et « deux », « trois » et « quatre », « cinq », « six » et sept ».

Ici aussi l'idée de temps semble avoir une importance décisive, et correspond au credo du «TOUT en faisant »

La structure générale du poème-partition est fondée sur la combinaison et l'emploi jusqu'à saturation sémantique de figures de rhétorique traditionnelles. Apocopes, aphérèses et

⁴⁵ Texte cité dans le catalogue des résonné œuvres de Degottex de 1954 à 1985, *DEGOTTEX*, édition du Regard/ Galerie de France, Paris, 1985.

épitrochasmes font l'objet d'une utilisation systématique soutenue par un travail phonique en *glissandi* qui a pour spécificité de s'appliquer aux consonnes comme aux voyelles. Cet usage consonantique du glissando permet une réelle plastification de la mise en page du texte poétique dans la mesure où il crée des effets de matière qui, s'ils sont des indications pour le poète lors de la lecture publique, provoquent un effet visuel indéniable chez le lecteur. De la même façon, l'emploi de monosyllabes à l'orthographe et aux sonorités très proches dans des sortes de suites phonétiques, participe à la création visuelle dans la mise en page d'effets de matière du même type. Cette construction systématique d'un texte sur des phénomènes de répétitions et de variations graphiques et phoniques donne à ce type de séquences du poème-partition un double statut, en effet elle induit deux lectures absolument distinctes l'une de l'autre, celle du poète-lecteur et celle du lecteur-auditeur.

Du point de vue du poète-lecteur, cette construction est essentiellement liée à un travail sonore spécifique de cette période d'écriture pour Bernard Heidsieck, celui-ci met en évidence le fait que les textes écrits avant son acquisition du magnétophone tentent d'imiter par des moyens phoniques de traitement du matériau verbal ce qu'il se contentera d'enregistrer directement plus tard. L'essence du poème-partition est d'accéder par ce type de détournements, au phénomène de «transposition»⁴⁶. Il s'agit donc, pour le poète sonore, de pures indications de lecture qui suscitent une mise en page particulière, dans laquelle le passage d'un monosyllabe à un autre n'est pas signifié par l'intercalation, par exemple, d'un espace supplémentaire dans la mesure où la lecture du passage doit se faire dans un souci de régularité dictionnelle⁴⁷. Cependant, du point de vue du lecteur-auditeur face au livre accompagné de l'enregistrement sonore du poème-partition, les effets de mise en page, même s'il connaît leur statut de « partition », provoquent nécessairement une réaction de nature strictement visuelle. Cette réaction du lecteur-auditeur, dont j'ai fait l'expérience dès ma

⁴⁶ Je rapporte ici les propos tenus par Bernard Heidsieck lors de l'un des entretiens qu'il m'a accordés, ici le vendredi 2 novembre 2001.

⁴⁷ « m'm'm'm'm'm'mon mon mon mon mon mon mon mon non non non non non non non non non non non nong nong nong nong nong nong nong nong nong nong nang nang nang nang nang nang nang nang nang nang nang nang non non non non non non non non non non nan nan nan nan nan nan nan nan nan nan lan lan lan lan lan lon lon lon lon lon lon lon lon lon lon nong nong nong nong nong nong nong nong nong nong nong non non non non non non non non mon mon mong mong mong mong mong mong mong mong mong mong mong oan oan oan oan oan oan oan oan oan oan oan oan oan oan oan oan oan oan oan non non non non non non non non non non nong nong nong nong nong nong nong nong nong nong nong nong nang nang nang nang nang nang nang nang nang leu leu leu leu leu leu leu leu leu leu elu elu elu elu lo lo lo lo lo lo lo lo lo lo lo lo lo lan lan lan lan lan lan lan lan lan lan lan lan lan lan lan mon mon mon mon mon mon mon mon mon mon man man man man mon mon mon man man man man man man man man mon man man man man man man man man man man mong mong mong mong mong mong mong mong mong mong mong oan oan oan oan oan oan oan oa oa oa oa oa oa oa oa oa oa oa oa oa oa oa nong nong nong nong nong nong nong nong nong nong nong tong tong tong tong tong tong tong tong tong ton ton ton ton oan oan oan oan oan oan oan »

première lecture de D3Z, est peut-être un des points de départ à une réflexion plus globale sur la notion de plasticité en poésie. En effet, ce double statut semble être une dimension essentielle du poème-partition dont la dimension plastique existe comme une sorte de préalable obligé dans la mesure où ce texte est étroitement lié à une production picturale. Il semble que la lecture d'un texte de ce type, dans la mesure où le poème n'existe pleinement que dans sa réalisation sonore, c'est-à-dire matériellement sur la bande enregistrée à défaut de sa diffusion dans le cadre d'une lecture-performance, n'est pas de la même nature que la lecture d'un texte qui existerait entièrement dans le seul espace de la page. Dans la mesure où les informations habituellement données dans l'acte de lecture telles que le sens, le rythme, les sonorités, etc., sont littéralement données à entendre, la lecture de la page du poème-partition n'a plus de raison d'être du point de vue de ces informations. C'est pourquoi semble se développer une nouvelle posture de lecteur qui envisagerait la page, non plus comme une unité de signes liés à la transmission du sens, mais comme une unité purement visuelle, comme libérée des contraintes habituelles de lecture et qui laisserait apparaître la matérialité toute plastique du signe. Ainsi, avec la disparition de la fonction première du texte écrit, on assiste à l'apparition d'une nouvelle façon de l'appréhender : non plus du point de vue du sens, (c'est-à-dire en termes d'unités qui segmenteraient l'espace de la page en fonction de ce qui s'y dit), mais du point de vue de l'espace de la page⁴⁸. C'est dans cette appréhension toute visuelle de la page pour le lecteur-auditeur que l'on peut cerner la transposition du climat des *Métasignes* dans la matière textuelle, ces effets de matière donnent à voir la mise en texte d'une tension plastique présente dans les toiles de Degottex. Cependant, la «grande rencontre»⁴⁹ qui apparaît dans ce poème-partition réside de façon déterminante dans les postures inséparables du poète-lecteur et du lecteur-spectateur. Il semble utile de citer la quasi-intégralité du texte *Notes sur le poème D3Z* datant de 1962 et paru dans la revue d'Henri Chopin *Cinquième saison* n°17 en 1963, dans lequel Heidsieck formule les données de ce qui correspond en tous points à la notion deleuzienne de «grande rencontre»⁵⁰ :

« D'une durée de 14 minutes, il comporte 3 « mouvements ».

⁴⁸ Entendu comme unité visuelle de signes agencés comme de simples indications de lecture pour un tiers unique : le lecteur-performeur, le poète sonore.

⁴⁹ Selon la terminologie développée par Gilles Deleuze lors de son intervention à la Fémis intitulée « La Conférence sur la création », dont le texte est disponible sur le site Internet www.webdeleuze.com.

⁵⁰ Texte réédité dans *Notes Convergentes*, op. cit.

Le premier se relie à la phase centripète, non active, qui précède l'exécution même des toiles : tentative d'approche, de préhension du silence, chute ou lessivage des mots, sons, scories, quête du vide...

Le deuxième vise à vivre des gestes, centrifuge donc, c'est une projection, un rythme. Une danse. Nette.

Rapide. S'y inscrivent les gestes eux-mêmes. Une suite. Eclaboussés, cinglants, prestes, agiles, agressifs, sensuels. Se voulant tels, tout au moins.

Le troisième enfin, flashback, contrepoint à l'égard des deux premiers, est une succession de 7 rires. Un enregistrement direct de cris d'enfants se substitue en fait au septième : stridence et fraîcheur.

(...)

Au rythme du geste qui fit - non, qui exécute la toile- doit répondre, en conséquence, dans le deuxième mouvement qui suit, celui de la lecture, sa vitesse, accélération, intensité. Lecture éclatée, éclaboussée. (...).Sa projection, puis désagrégation dans le temps dans les traces mêmes du signe. A leur fulgurance - paradoxalement hiératique et charnelle - cherchent en définitive à répondre la coloration, le timbre, la texture, la « charge » des mots et sons, de leurs groupes en groupuscules. De leurs miettes, fragments, bribes ou parcelles.

C'est une proposition. »

Cette analyse du Poème-partition D3Z a pour visée en évidence les modalités poétiques - envisagées du point de vue de l'auteur du texte et du point de vue de sa réception - de la «transposition » en « mots et sons» du « climat » pictural des *Sept Métasignes sur la Fleur*. La résonance entre une «idée en peinture », résumable par le vocable « mouvement », et une «idée en poésie » qu'Heidsieck nomme « transposition ».

b. « Poème-Partition J », « poème sur des peintures de Janicot ».

L'analyse du *Poème-Partition sur la lettre J* apporte des éléments de réponse supplémentaires à cette question des différentes postures de lecteurs. En effet, l'existence même de ce Poème-Partition confirme l'idée d'un projet poétique à l'œuvre dans ces écritures de la « transposition » d'un climat pictural avec « des mots et des sons ». Ce texte permet d'évoquer à ce sujet la notion de *série*. Ce poème « sur des peintures de Françoise Janicot », permet de cerner un premier champ d'expérimentation poétique lié à une définition possible de la notion de plasticité. Françoise Janicot étant l'épouse de Bernard Heidsieck, l'effectivité anecdotique de la grande rencontre ne se pose évidemment pas dans les mêmes termes que pour Degottex et Tàpies (sur lesquelles je reviendrai dans le second chapitre de ce travail). L'analyse de ce Poème-Partition tâchera de montrer comment ce texte complexifie l'idée de « transposition » dans la mesure où il semble que deux « idées en peinture » entrent ici en résonance avec les « idées en poésie » de Heidsieck, mais que l'une d'entre elles ne fait pas écho au travail de Janicot mais à celui de Tàpies. La « grande rencontre » située sur le plan de la création, entre Heidsieck et Janicot réside dans la série de monochromes gris réalisés par Janicot⁵¹, c'est pourquoi mon analyse tentera de mettre en évidence les spécificités de la transposition du monochrome pictural en « monochrome textuel ». Mais il semble que ce texte est également l'espace d'une autre transposition d'un climat pictural en climat poétique dans la mesure où, de la même manière que Tàpies introduit des éléments non-picturaux sur ses toiles, en les plaçant au même niveau que les éléments picturaux, le *Poème-Partition J* est le premier poème de Bernard Heidsieck dans lequel celui-ci transpose littéralement cette « idée en peinture » en introduisant, à l'aide du magnétophone, des éléments non verbaux à côté des éléments verbaux comme matériaux à part entière du poème sonore. Mon analyse du Poème-Partition J s'articulera ainsi autour de ces deux transpositions. Je renvoie le lecteur à l'analyse de détail que propose Jean-Pierre Bobillot de ce Poème-Partition dans son ouvrage *Bernard Heidsieck, poésie action*⁵². Cette analyse du geste de « transposition » d'idées en peinture en idées en poésie permettra de faire émerger des éléments de réponses aux questions posées par les différentes postures de lecteurs de la poésie de Bernard Heidsieck.

⁵¹ Bernard Heidsieck formulait ainsi cette « idée en peinture » de Janicot lors d'un entretien qu'il m'a accordé en avril 2002.

⁵² *Op. cit.*

La tentative de transposition du monochrome pictural gris en « monochrome textuel » est très intéressante dans la mesure où elle introduit une dimension descriptive de la nature de ce qui est donné à entendre. Cette dimension descriptive du phénomène sonore est étroitement liée à un aspect jusque-là inédit de la production poétique de Bernard Heidsieck, qui lui permet d'entrer dans ce que Bobillot appelle « le stade électro acoustique »⁵³. En effet, dès lors que l'utilisation du magnétophone permet à Heidsieck d'introduire au milieu d'éléments verbaux des éléments non verbaux, l'enjeu de la transcription sur la page imprimée du texte sonore dépasse les problématiques de la partition de type musical, pour être redoublé par celui qui consiste à trouver la manière adéquate pour retranscrire un montage sonore constitué d'éléments non verbaux à côté d'éléments verbaux, conformément aux impératifs de lisibilité du texte écrit.

Ainsi, la « monochromisation » du texte poétique passe par la nécessité de décrire la nature des éléments non verbaux prélevés dans le réel grâce au magnétophone. Bernard Heidsieck semble alors détourner cet impératif de lisibilité dans la mesure où, là où « bruits de la rue » aurait suffi à décrire la nature du prélèvement sonore, il ajoute « grisaille sans voix ni bruit particulier prédominante ». Cette remarque n'est pertinente que dans le cas d'un lecteur-auditeur puisque le lecteur-spectateur n'est pas en possession de la retranscription écrite du texte sonore (le texte joue ainsi un rôle à part entière, le livre n'est plus seulement le simulacre qu'il semblait être). Le lecteur-auditeur, se trouve alors confronté à une posture encore inédite face aux textes de Heidsieck, son oreille entend un bruit de rue proche du brouhaha quand son œil perçoit une qualification de ce même bruit qui relève d'une subjectivité toute quotidienne - on parle en effet fréquemment, pour les bruits de la rue de « grisaille ». Mais l'évocation de cette « grisaille » dans un texte « sur des peintures de F. Janicot » qui s'avèrent être des monochromes gris, peut, bien entendu, être analysée comme une sorte de préambule, ou d'introduction, pour le lecteur-auditeur, à la « monochromisation » du texte poétique. On peut ajouter à ces considérations sur une sorte d'orientation de la description de l'élément non verbal prélevé vers le gris, le fait que la retranscription du premier cri enregistré « hiiiiiiiiiiiiiiiIII », participe de ce même mouvement, dans la mesure où le cri enregistré est plus proche du « haaaaaaAAA ». Ainsi, cette transcription en [i] apparaît comme la volonté d'orienter vers le gris les informations de type visuel que propose la transcription écrite du poème sonore pour permettre l'entreprise de « transposition en mots et en sons » du « climat » pictural du monochrome gris. C'est pourquoi le premier terme

⁵³ *Idem.*

prononcé par Heidsieck qui est un glissando sur l'adjectif «griiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiise », s'inscrit pour le lecteur-auditeur dans la parfaite continuité de ce que ses yeux ont perçu dans les éléments de description des éléments non verbaux prélevés par le poète. Il semble que les modalités de cette transposition du climat des monochrome gris de Janicot sont au nombre de deux. D'une part, l'utilisation des *glissandi* est ici systématique et porte toujours sur l'adjectif « gris » ou « grise », ou au moins sur la sonorité [i], «griiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiise », « iise », ou encore «chiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiite ». On peut ajouter que la partie verbale du Poème-Partition débute sur un glissando sur «griiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiise » et s'achève sur «griiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiis » provoquant ainsi un effet de clôture du poème. D'autre part, cette transposition se réalise dans l'introduction jusqu'alors inédite d'éléments de type descriptifs comme ceux que j'ai déjà évoqués ou encore dans les termes choisis pour ces parties descriptives du texte retranscrit qui jouent sur les sonorités de l'adjectif gris. Je cite, par exemple, le terme de « vrombissement » qui joue à la fois sur la dominante en [i] et sur les sifflantes. C'est peut-être dans ce détournement de la nécessité de lisibilité en moyens de transposition que se situe la résonance la plus décisive entre le travail poétique de Heidsieck et le travail pictural de Janicot, il semble que dans cet espace se joue une dimension absolument inédite qui deviendra un enjeu décisif de la poésie de Bernard Heidsieck, la retranscription du sonore non verbal dans un texte écrit qui ne peut être composé que d'éléments verbaux.

À cette première transposition⁵⁴, que l'on pourrait qualifier de conforme aux effets d'annonce du sous-titre, semble faire écho une seconde transposition, ou plutôt une résonance quasi résiduelle avec l'« idée en peinture » de Tàpies qui consiste à introduire des éléments non-picturaux sur la toile. Le *Poème-Partition J* est, en effet, le premier texte dans lequel Heidsieck utilise le magnétophone pour introduire des éléments non verbaux au cœur même du poème. Deux dimensions absolument nouvelles sont alors introduites par Heidsieck, le prélèvement et le montage. Ces deux dimensions sont intrinsèquement liées à l'acquisition en 1959 par Bernard Heidsieck de son premier magnétophone qui lui permet de ne plus avoir à imiter les bruits de la ville comme, par exemple, dans le *Poème-Partition V (comme ville, vitesse, Varez)* puisqu'il lui suffit de les enregistrer directement. Le recours au magnétophone permet également d'introduire le montage en poésie, à l'aide des « cut-ups » qui

⁵⁴ Je reprendrais ces analyses liées à la notion de « plasticité » dans le second chapitre de ce travail. J'ai cependant tenu à évoquer le *Poème-Partition J* dans mon développement sur l'éclatement de la figure du lecteur car l'expérience que l'on peut en faire est tout à fait emblématique de ce phénomène.

correspondent à un travail direct sur la bande magnétique de découpages et de collages. Il semble possible de cerner le double enjeu de cet usage du magnétophone : d'une part il permet d'introduire des éléments non verbaux au milieu d'éléments verbaux, comme les «bruits de la rue », mais également des éléments verbaux que l'on peut considérer comme hétérogènes dans la mesure où ils ne sont pas prononcés par le poète comme, « ATTENTION», le magnétophone permet donc de faire entrer l'hétérogénéité, verbale ou non, dans le poème sonore. D'autre part, il permet de réaliser matériellement ce qui correspondait à un fait stylistique très prononcé, les découpages et recollages de la bande magnétique venant remplacer les aphérèses, apocopes et épitrochismes qui étaient employées jusqu'à saturation jusqu'à l'acquisition du magnétophone par le poète. Là où l'on pouvait parler de saturation d'ordre stylistique, il faut désormais parler de saturation d'ordre purement sonore, voire de saturation à l'œuvre dans l'usage systématique d'un procédé jusqu'alors strictement utilisé dans le domaine plastique

2. La lecture-performance comme « plasticité du sonore »

« Ce que je cherche et souhaite toujours, c'est offrir la possibilité à l'auditeur/spectateur de trouver un point de focalisation et de fixation visuelle. Cela me paraît essentiel. Sans aller jusqu'au happening, loin de là, je propose toujours un minimum d'action pour que le texte se présente comme une chose vivante et immédiate et prenne une texture quasiment physique. Il ne s'agit donc pas de lecture à proprement parler, mais de donner à voir le texte entendu. »⁵⁵

L'expression, « plasticité du sonore », empruntée à Jean-Pierre Bobillot⁵⁶, me paraît être la meilleure façon d'appréhender d'un point de vue théorique les effets de la lecture-performance de Vaduz sur le spectateur-auditeur, dans la mesure où ce qui se joue est absolument et peut-être même avant tout, d'ordre visuel. Mon analyse de ce *passé-partout* n°22, vise à faire clairement apparaître du point de vue des trois acteurs possibles de la

⁵⁵ Entretien de Bernard Heidsieck réalisé par Gérard-Georges Lemaire et Philippe Mikiramos pour le *Colloque de Tanger*, op. cit. Heidsieck répond aux questions concernant *Vaduz*, présenté pour la première fois à Genève.

⁵⁶ Bernard Heidsieck, *poésie action*, op. cit., notion reprise et développée dans une intervention au Centre d'Etudes Poétique à l'occasion d'une journée d'étude sur « la mise en page du texte poétique », Lyon, 2002.

transmission de *Vaduz*, - le poète-lecteur, l'auditeur-spectateur et le lecteur-auditeur -, la *quasi* omniprésence de la dimension plastique à chaque moment de la diffusion de ce texte. Cette idée d'omniprésence permettra de justifier *a posteriori* le terme de « plastification » entendue comme processus, dans la mesure où cette plasticité diffuse est à l'origine de la création par Bernard Heidsieck de nouvelles postures de poésie. Bernard Heidsieck parle d'« auditeur-spectateur », cette désignation recouvre le même type de réception que l'expression lecteur-auditeur mais fait disparaître l'opération littéraire de lecture. Si la formule de Heidsieck recouvre de façon plus exacte et littérale le type de réception du poème dont il s'agit, l'expression « lecteur-auditeur », incorrecte en termes descriptifs, indique, néanmoins une dimension de la réception que Bernard Heidsieck passe sous silence. S'il n'est évidemment pas question de « lecture » en tant qu'opération cognitive lorsque l'on assiste à une lecture performance de Heidsieck, (il n'y a, en effet rien à lire), ce qui nous est donné à voir et à entendre est, toutefois, bien un poème. Parler de lecteur-spectateur permet donc métaphoriquement de maintenir présent à l'esprit la dimension paradoxale du changement de format opéré par Bernard Heidsieck sur le poème. Pour plus de lisibilité, j'emploierai le terme d'auditeur-spectateur dans la suite de ce développement, conformément au lexique développé par Heidsieck.

a. « Donner à voir » « Vaduz »

« Il ne suffit pas de lire, pour qu'il soit mieux 'reçu', 'réceptionné', ou pour accélérer sa circulation, simplement, à haute voix, un texte, sur scène. »⁵⁷

« Ce que je souhaite en somme, en transmettant un texte, c'est de le faire entendre visuellement, avec le minimum d'action ou de moyens scéniques, de le rendre physiquement sensible. »⁵⁸

Autant d'affirmations du poète qui placent immédiatement la lecture-performance du côté du visuel. Mon analyse de *Vaduz* a pour objet de mettre en évidence le fait que cette

⁵⁷ Bernard Heidsieck, *Notes Convergentes*, op. cit.

⁵⁸ Bernard Heidsieck, entretien réalisé par *Le coin Du Miroir*, cité par Jean-Pierre Bobillot dans *Bernard Heidsieck, poésie action*, op. cit.

dimension visuelle appartient au domaine de la plasticité, si l'on considère l'espace que ce terme définit comme ayant des frontières assez poreuses pour qu'un réel mouvement de transversalité avec la poésie de Bernard Heidsieck soit envisagé comme possible. Le choix d'un texte qui met en jeu cette notion de plasticité correspond à une stratégie de mise en évidence des modalités de réception d'un tel poème dans la mesure où cette notion implique une attention plus grande aux phénomènes littéraires de synesthésie à l'œuvre dans le changement d'adresse opéré par le projet poétique de Bernard Heidsieck. Il s'agit bien de «donner à voir» *Vaduz*, dans un espace qui n'est pas neutre en termes de plasticité, puisque ce texte est le résultat d'une commande de Roberto Altman pour l'inauguration d'une Fondation d'Art dans la capitale du Lichtenstein. « Donner à voir », cela veut dire mettre en scène, dans un centre d'art, devant le public de celui-ci, une « simili lecture » afin de « faire entendre visuellement » un texte de poésie sonore⁵⁹.

« La partition se présente comme un long papyrus de plusieurs mètres sur lequel figure donc la longue, très longue - insupportable presque même - énumération de mes ethnies et qu'il m'appartient de dérouler, petit à petit, lors de mes Lectures Publiques »⁶⁰.

Cette volonté de « donner à voir » se manifeste dans plusieurs éléments de mise en scène de la lecture performance : l'élément principal est bien évidemment cette partition qui se déroule à mesure que sont prononcés les noms des différentes ethnies, mais le fait que *Vaduz* soit en réalité l'objet d'une « simili lecture » est assez troublant du point de vue de la « plastification » de la lecture publique.

« Je cherchais à savoir comment j'allais le retransmettre devant une audience, dans le cadre d'une poésie-action. J'ai opté finalement pour une simili lecture d'une sorte de papyrus très long sur lequel serait inscrite toute l'énumération et que je dois dérouler au fur et à mesure du déroulement de la bande magnétique, me plaçant ainsi en play-back, la bande étant stéréophonique, et ne pouvant pas de ce fait parler deux fois en même temps. Donc je dois faire semblant de lire les noms sur le papier que j'ai devant les yeux. Bref, je compte sur la conjonction de l'accumulation croissante des noms et du déroulement de

⁵⁹ Je remarque, au passage, que la lecture de *Vaduz* pour cette inauguration a finalement été annulée.

⁶⁰ Cette citation est extraite du texte de présentation de *Vaduz*, écrit par Heidsieck en mai 1989, publié en introduction du *passe-partout* n°22 dans l'édition réalisée par Archivio F. Conz Associazione Culturale, éditions Alga Marghen, Venise, 1998.

plus en plus rapide de la feuille qui fait plusieurs mètres de long pour renforcer l'impression d'étirement et de saturation spatio-auditive »⁶¹.

Ma propre expérience de spectateur-auditeur de *Vaduz* est de ce point de vue à situer dans la sphère de l'étonnement, dans la mesure où je n'ai pas été en mesure de faire attention à la lecture en play-back, qui est pourtant un des enjeux de transmission de la poésie sonore de Heidsieck du « stade électro-acoustique ». Cette expérience permet d'affirmer le fonctionnement plastique de cette lecture performance qui donne par son dispositif de réalisation les moyens d'en faire l'épreuve. En effet, mes yeux étaient littéralement rivés sur la partition démesurée, qui constitue ainsi un point de focalisation du regard absolument hypnotisant. Le regard fixé sur la partition, le spectateur-auditeur ne semble pas en mesure d'être attentif au play-back, il se passe quelque chose de réellement étonnant dans le cadre d'une lecture de poésie, contexte dans lequel le spectateur-auditeur est généralement très attentif aux modalités de la lecture. Bernard Heidsieck « plastifie » la lecture de *Vaduz* au point de constituer l'auditeur-spectateur en quelque chose qui tiendrait plus du visuel que du poétique au sens traditionnel. Assister à une lecture de *Vaduz*, c'est accepter d'être quasi hypnotisé, c'est se soumettre à un mouvement de « plastification » conforme à ce que l'on pouvait lire dans les « notes sur le poème D3Z », « et que s'ouvrent, s'écrouillent les yeux... ».

Dans ce contexte de mise en évidence de la « plastification » de l'espace de la lecture-performance de *Vaduz* – je parle d'espace afin d'englober tous les acteurs de celle-ci : poète, spectateurs, mais également lieu de retransmission - il peut être intéressant de relever une question de Philippe Mikriamos lors de l'entretien de Heidsieck pour le Colloque de Tanger⁶², qui met en évidence la « plasticité seconde » à l'œuvre dans ce texte. On sait que, la première étape de l'écriture s'est déroulée autour d'une carte du monde sur laquelle Heidsieck avait placé *Vaduz* au centre de plusieurs cercles concentriques sur lesquels il inscrivait le nom des principales ethnies de l'espèce humaine, la constitution de la partition suivant ensuite

⁶¹ Entretien de Bernard Heidsieck réalisé par Gérard-Georges Lemaire et Philippe Mikriamos in *Colloque de Tanger*, op. cit.

Remarque : cet entretien est la seule occurrence, à ma connaissance, du protocole de lecture fondé sur la « simili lecture » et le « play back ». N'ayant pu en discuter directement avec Bernard Heidsieck, j'ai décidé de mener une partie de mon analyse en acceptant la discordance entre ces propos du poète et les multiples expériences de spectateur de *Vaduz* dont j'ai pu faire l'expérience par la suite et dans lesquelles Bernard Heidsieck lit, en réalité, en direct, une troisième piste. En termes de réception et de cet éclatement de la figure de lecteur, il semble pertinent de partir de ces éléments d'analyse car c'est, finalement, le nœud du problème qui nous intéresse ici.

⁶² Lecture de Bernard Heidsieck, le 6 mai 2002 à l'ENS-LSH, à l'occasion du vernissage de l'exposition *Itinéraires, carte et paysage*, dont je partageais le commissariat avec Marc Audi et Jill Gasparina.

scrupuleusement l'ordre de disposition des ethnies choisi par Heidsieck, (le texte correspond à la lecture de ces cercles dans le sens des aiguilles d'une montre). Mikriamos semble avoir reconstitué, à partir du texte de Heidsieck, la disposition des ethnies sur la carte (qui n'a cependant jamais été constituée en objet de type plastique), puisqu'il lui demande « pour quelle raison avez-vous placé les apatrides et les réfugiés au milieu de l'Océan Pacifique ? ». On peut déduire de cette question une « plastification » de la lecture de Mikriamos, qui en est venu à reproduire l'œuvre plastique potentielle, le pré-texte inédit de *Vaduz* assez précisément pour être en mesure de faire le lien entre le moment de la prononciation du nom d'une ethnie et sa situation géographique sur la carte imaginaire de Bernard Heidsieck. C'est en effet essentiellement du point de vue de la réception des textes de Heidsieck que se situe ce mouvement de « plastification » des postures. La posture du poète-lecteur est « plastifiée » par la volonté de « donner à voir », celle de celui qui reçoit ses textes peut faire l'objet de deux « plastifications », l'auditeur-spectateur, peut arriver à une lecture de poésie et en repartir avec une image, ce que Jean-Pierre Bobillot appelle « la plasticité du sonore ».

b. « Ecoute plastique »⁶³

« Voir

1. « on peut regarder voir ;

» on ne peut pas entendre entendre. »⁶⁴

2. « on peut voir regarder.

» peut-on entendre écouter, sentir humer,

» etc... ? »⁶⁵

⁶³ J'emprunte cette expression au titre de la communication de Peter Szendy lors du colloque *Plasticités*, sur la notion de plasticité, organisé par Catherine Malabou, qui s'est tenu au Fresnoy, actes publiés par les éditions Léo Scheer, Paris, 2000

⁶⁴ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, op.cit.

⁶⁵ Marcel Duchamp, « note de 1948 », in *Duchamp du signe*, op.cit.

À la « plasticité du sonore » peut faire écho l'idée « d'écoute plastique ». Il semble en effet, possible d'affirmer, que ce mouvement généralisé de « plastification » ne s'applique pas uniquement aux dimensions du visuel. Je me fonde ici sur les analyses de Peter Szendy qui procède à une théorisation de cette idée d'« écoute plastique » lors d'un colloque dont l'objet était de conceptualiser la notion de plasticité.

« C'est de cette écoute plastique, c'est-à-dire aussi de ma plasticité d'auditeur, que je fais chaque fois l'expérience quand j'écoute un arrangement, une transcription, une adaptation d'une œuvre. Car ces arrangeurs, orchestrateurs et autres adaptateurs, signent aussi une écoute d'une œuvre (un peu comme un traducteur, dont on pourrait dire qu'il signe sa lecture. On les écoute écouter, on les entend entendre ; et c'est pourquoi, à travers eux et leurs arrangements, à travers cette épreuve plastique que subit l'œuvre, on croit parfois s'observer à l'écoute ».⁶⁶

Szendy fait ainsi apparaître une dimension essentiellement sonore de la plasticité, qui s'articule autour de deux figures, celle de celui qui « plastifie » un élément sonore (ici musical) et l'auditeur de l'élément sonore modifié par le geste plastique de l'« arrangeur ». Dans le cas des poèmes sonores de Heidsieck, on peut effectuer la même mise en évidence de postures « plastifiées » par le geste « électro-accoustique » du poète sonore. En effet, à l'arrangeur correspond ici le poète au magnétophone qui prélève un élément sonore dans le quotidien pour le modifier à l'aide des gestes plastiques. La réception de ce type de textes nécessite donc une plasticité d'auditeur qui s'opère dans une double écoute : de l'élément prélevé et des modifications dont il fait l'objet. Cette plasticité de l'auditeur correspond à la connivence qui se crée entre le poète et ses lecteurs autour de l'idée de recontextualisation. Il n'est jamais question, dans le cas des textes appartenant au « stade électro-accoustique » de la poésie sonore de Heidsieck, de considérer le montage sonore comme une création à partir d'un espace vierge. Le fondement poétique de ces textes réside dans la superposition des contextes : le cri d'enfant prélevé dans la rue est avant tout un cri d'enfant dans le contexte le plus banal qui soit, à savoir « ce qui se passe dans la rue où je marche ». À ce contexte vient se superposer le contexte « poème sonore ». La connivence se crée au niveau du contexte de départ et dans l'écoute de sa recontextualisation. Il y a bien une plasticité de l'auditeur qui opère mentalement, en même temps que la transmission du montage sonore, ce mouvement de recontextualisation. Szendy poursuit son analyse de la plasticité de l'auditeur en évoquant le

⁶⁶ Peter Szendy, « Ecoute plastique », communication lors du colloque « Plasticités » *op. cit.*

dédoublément auquel celui-ci se trouve nécessairement confronté dans l'écoute d'un élément sonore reconnu dans son contexte initial et modifié par rapport à celui-ci :

« J'entends double (comme on dit « je vois double ») ; et, à la faveur de cette distance qui se glisse au creux de mon écoute, je me sens un peu comme un personnage de dessin animé qui, tranché en deux par la chute d'un objet coupant, se mettrait à courir de ses deux moitiés, l'une regardant l'autre, s'adressant à l'autre pour lui dire de se regarder regarder ; c'est-à-dire, ici, de s'écouter écouter »⁶⁷.

Envisageons le cas d'un spectateur-auditeur, ou d'un lecteur-auditeur qui, ne pourrait faire usage de ses yeux pendant l'écoute d'une lecture de Heidsieck. Confrontons ce « lecteur » à une pièce réalisée à l'aide du magnétophone et fondée sur un principe de composition en stéréophonie, telle que *Vaduz*, et comparons le statut de la réception du poème sonore au sentiment du « j'entends double ». Il semble, en effet, possible d'envisager cette situation comme un « j'entends triple ». En effet, la stéréophonie implique que mon oreille gauche entend l'enregistrement qui se trouve sur une piste, mon oreille droite celui qui se trouve sur une autre piste (cette expérience est encore plus claire dans le cas de l'écoute d'un enregistrement de ce poème sonore à l'aide d'un casque de walkman ou de lecteur mp3), et mon écoute de la recontextualisation des éléments prélevés dans le quotidien qui me sont familiers se situe encore à un autre niveau. On peut encore une fois citer Duchamp pour illustrer ce propos :

« ce qu'il faut entendre d'une oreille

de l'oreille droite

gauche

1. (...) on pourrait trouver une série de choses à entendre (ou

écouter) d'une seule oreille. »⁶⁸

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *In Duchamp du signe, op. cit.*

Szendy considère que c'est précisément dans cette note que Duchamp ouvre la possibilité de penser une plasticité de l'écoute, « car que pourrait bien faire l'autre oreille, sinon écouter la première écouter ! ». L'« écoute plastique » serait ainsi un élément essentiel de ce que j'appelle « plastification », dans la mesure où elle correspond à deux stades de plasticité bien distincts. La plasticité du poète « auditeur du quotidien » qui jouerait le rôle de l'arrangeur musical pour modifier un élément sonore connu, à laquelle s'ajoute la plasticité de son auditeur qui se déploie à deux niveaux, celui de la séparation entre son oreille droite et son oreille gauche, et celui de la recontextualisation, c'est-à-dire le moment où l'auditeur de Heidsieck « s'écoute écouter ». L'« écoute plastique » imposée par le « poète-plasticien du sonore » me scinde donc en deux, et me greffe une oreille en plus, une oreille chargée de faire la synthèse entre ce que mes deux autres oreilles écoutent, provoquant un mouvement de recontextualisation *a posteriori*.

c. « Vaduz », deux pistes = deux oreilles ?

Le choix de *Vaduz*, pour illustrer cette « écoute plastique » n'est évidemment pas anodin, dans la mesure où j'ai évoqué ce texte comme le fondement de l'idée de « plasticité du sonore », entendue comme l'image visuelle constituant un élément décisif pour la réception d'une lecture-performance. Évoquer ce même texte dans une situation où l'auditeur ne ferait pas usage de ses yeux, c'est-à-dire le réduire à sa dimension sonore pour faire apparaître une plasticité nouvelle qui n'aurait plus rien à voir avec quelque chose d'ordre visuel, revient dans cette analyse à mettre en évidence, de façon extrême, le processus de « plastification » généralisée des postures de poésie, par Bernard Heidsieck. Envisageons donc une réception de *Vaduz* uniquement tournée vers son versant sonore, et plaçons-la dans le champ privé d'une écoute de l'enregistrement de ce texte dans un casque de baladeur. Le passage par le casque est intéressant dans la mesure où la stéréophonie des deux pistes apparaît très clairement. En effet, chaque écouteur diffuse l'une des deux pistes, la séparation des deux oreilles évoquée par Duchamp devient alors effective dans le temps de l'écoute⁶⁹. L'oreille droite entend « autour de *Vaduz* il y a des Suisses... », quand se met en place dans l'oreille gauche la lecture du même texte avec quelques secondes de retard. La possibilité de « s'écouter écouter » se

⁶⁹ « À l'infinitif. 'Boîte Blanche' », in *Duchamp du signe*, *op. cit.*

trouve alors réalisée : ce que l'oreille gauche entend correspond, d'après moi, à un type d'écoute semblable à celui de l'arrangement d'un morceau de musique déjà connu dans sa version initiale. Il est intéressant de mettre en évidence le fait que, dans le cas de *Vaduz*, « l'écoute plastique » qui joue sur la possibilité de repérer les modifications opérées sur un élément sonore connu à son stade initial non modifié, est à considérer comme entièrement auto-référencée. En effet, l'oreille gauche « s'écoute écouter » dans la mesure où elle est capable d'appréhender le même texte que l'oreille droite d'une façon absolument différente. Là où l'oreille droite reçoit des informations, l'oreille gauche reçoit un décalage par rapport à ces informations. Tous les éléments de type intelligibles présents dans le texte étant destinés à l'oreille droite, l'oreille gauche n'a plus de raisons de mettre en place une écoute conforme à la réception d'informations intelligibles. L'oreille gauche se recentre sur une écoute purement sonore du décalage formel mis en place entre les deux pistes. L'« écoute plastique », dans le cas de *Vaduz*, est à repérer du côté de cette oreille gauche qui écoute un décalage. Il y a bien ici un phénomène de recontextualisation qui se situe dans le fait de donner à un même élément sonore (ici le texte lu) deux statuts différents dans une quasi simultanité. Il s'agit, pour l'oreille gauche, de recontextualiser un texte entendu dans une posture d'intellection par l'oreille droite, en un ensemble de type purement sonore dont l'écoute n'est fondée que sur le repérage d'un décalage temporel. La « plastification » de la posture de l'auditeur de Heidsieck devient ainsi manifeste. Cette situation d'écoute plastique prend une troisième dimension lors de la lecture-performance de *Vaduz*, qui est le seul espace où le texte apparaît dans l'intégralité de sa nature sonore. En effet, si l'enregistrement comprend deux pistes, la lecture se superpose à elles et ajoute une troisième voix, qui permet à l'auditeur d'entrer dans une « écoute plastique » littéralement du type du « j'entends triple », puisque j'entends trois versions du même texte en stéréophonie décalée. Ce phénomène de scission entre les deux oreilles de l'auditeur de Heidsieck se complexifie dans le cas des montages multi-pistes, fondés en partie sur des prélèvements d'éléments sonores du quotidien à l'aide du magnétophone, comme dans *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin*.

3. Deux pistes = trois oreilles ?

« Ce poème est une tentative de topographie sonore d'un point chaud de Paris, d'un Carrefour, au centre de la ville, où s'entrecroisent et se mêlent, de façon complémentaire

ou contradictoire de nombreuses banques, compagnies d'assurance, l'Opéra, les Galeries Lafayette, des gares, des cafés, des cinémas, des prostituées, des hôtels de passe, des boutiques, multiples, de fringues, des manifestations politiques ou syndicales, dont ce Carrefour est un passage fréquent, des embouteillages, enfin, monstres, chaque jour, de voitures. »⁷⁰

Mon analyse de « l'écoute plastique » du *Carrefour de la Chaussée d'Antin*, concerne les éléments sonores prélevés au quotidien sur ce lieu parisien, et non le travail de montage sur les différentes citations de textes comme *La Société du Spectacle*, de Guy Debord. Mon propos est de mettre en évidence ce qu'il advient de ce mécanisme auditif permettant de « s'écouter écouter » lorsque l'arrangeur, ici le poète sonore modifie des éléments connus dans leur nature sonore précédant leur prélèvement. J'ai choisi d'étudier cette complexification du phénomène « d'écoute plastique » dans deux extraits de ce texte, les *passe-partout n° 15* et *16*, choisis pour la nature indéterminée et pour l'universalité des bruits prélevés et modifiés.

« BRUITS DE LA RUE /////////////// DE LA

CIRCULATION ////

Fleuve d'impatience et de tendresse, de bruit, de poussière et d'essence, de tensions, d'huile de passions, de patience et d'impatience, de hargnes et d'amitiés, de fumée, d'humour, de papier, d'amour, de plomb ; d'indifférence et d'aluminium, fleuve compact, serré, rapide, pressé, compressé de drames et de rires, de vapeurs, de joie, et de métal, de nylon, de bimbeloterie, de fureur et de compassion d'agressivité ou d'indifférence, fleuve haletant, charriant son lot de quotidien... (voix à un étalage) ... de part et d'autre donc, de part et d'autre, le canalisant, le balisant, de part et d'autre, à gauche du Carrefour, oui : »

Pour le *passe-partout n°15*, le phénomène d' « écoute plastique » se situe dans la recontextualisation, pour l'auditeur, d'éléments sonores non verbaux mais universellement connus, tels que les bruits de voitures, combinés à la description par le poète d'une artère du carrefour avec tout ce qu'elle contient d'universel, une universalité fondée sur la banalité d'instantanés quotidiens. L'enregistrement de ce poème est constitué de deux pistes, mais contrairement à *Vaduz*, chaque piste contient des éléments différents de l'autre piste. La piste

⁷⁰ Bernard Heidsieck, texte de présentation du *Carrefour* dans l'édition Al Dante, *op. cit.*

1 correspond au montage d'éléments verbaux constitués de la description du Carrefour par Heidsieck et des considérations sur l'idée de carrefour :

Je carrefoure

tu carrefoures

il carrefoure

nous carrefourons

vous carrefourez

ils carrefourent

La piste 2 correspond au montage en boucle de prélèvements des bruits de la rue. Si à chaque piste correspond une oreille, c'est-à-dire, si la désolidarisation de type plastique de l'oreille droite et de l'oreille gauche dépend bien du nombre de pistes, alors « l'écoute plastique » se complexifie. Chaque oreille de l'auditeur, est consacrée à une écoute de type premier, elles ne sont donc pas en mesure d'évaluer et d'opérer le mouvement de recontextualisation d'éléments sonores connus dans leur nature initiale, c'est-à-dire avant leur prélèvement et leur intégration à un montage de poésie sonore. Il semble ainsi possible d'affirmer que, pour ce type de textes, l'« écoute plastique » dépend de la fabrication dans le contexte poème sonore, d'une sorte de troisième oreille qui aurait comme tâche « d'écouter écouter » les oreilles droite et gauche, afin d'être en mesure d'appréhender le phénomène de recontextualisation. Dans le cas du *passe-partout n°15*, l'écoute attribuée à cette troisième oreille est relativement aisée dans la mesure où l'élément sonore à recontextualiser est un élément non verbal et assez neutre « bruits de la rue ». Le *passe-partout n°16*, complexifie encore cette idée d'« écoute plastique » dans la mesure où la connivence entre le poète et l'auditeur repose sur des éléments verbaux.

« Ah ! Les GALERIES LAFAYETTES ! Étape de poids. Haut lieu de convergences !

Basilique pour offices sacrés, rituels ! On n'y entre pas sans laisser son offrande ! »

La piste 1 correspond à une énumération par Heidsieck des étages et de ce qui s'y trouve, montée avec des prélèvements d'annonces du magasin à ses clients au micro. La piste 2 est un montage en boucle de la « rengaine musicale et publicitaire des Galeries Lafayette ». La troisième oreille, chargée d'opérer mentalement l'opération de recontextualisation de l'élément sonore prélevé, est en proie à un phénomène de parasitage, en effet, l'oreille numéro

2, chargée de l'écoute première de cette rengaine oppose une résistance à ce mouvement de recontextualisation dans la mesure où elle est comme obnubilée par la ritournelle des Galeries Lafayette. La charge sonore de l'élément prélevé est tellement forte que sa recontextualisation pose un léger problème qui permet à « l'écoute plastique » d'accentuer le sentiment de désolidarisation des organes d'écoute réel et intellectuel.

a. Lectures « plastiques », auditeur-spectateur/lecteur-auditeur

En gardant à l'esprit l'idée qu'une des dimensions de la « fabrique » du poétique de Bernard Heidsieck correspond à un processus de « plastification » généralisée des postures de poésie, il convient de revenir sur les différentes postures de lecteurs dans une analyse de la mise en page du *Poème-partition D2+D3Z*. Ces postures de lecteurs hétérogènes se fondent sur une idée analogue à celle de « l'écoute plastique » qui se situerait, non plus au niveau des oreilles, mais à celui de l'appréhension visuelle de la mise en page du texte poétique. De la même façon qu'il semble possible, dans l'analyse sonore de *Vaduz*, d'affirmer que deux types d'écoutes coexistent, (l'une visant l'intellection, et l'autre considérant le texte enregistré comme un ensemble sonore), il semble intéressant de proposer deux définitions de la lecture de la transcription sur papier : celle du poète-lecteur, et celle du lecteur-auditeur. Mon analyse portée essentiellement sur des textes dont, une partie au moins, fait l'objet d'une lecture publique de Bernard Heidsieck, c'est-à-dire, les textes qui comportent dans leur transcription sur le papier des indications de lecture pour le poète sonore. Il s'agit donc de considérer les différentes lectures possibles de ce type de textes imprimés, et de mettre en évidence deux lectures contradictoires qui correspondent à celle du poète-lecteur-performeur d'une part, et à celle du lecteur-auditeur, d'autre part. Cette analyse s'articulera autour de la définition des lectures possibles du *Poème-Partition V*.

« Et que la page soit réduite à un rôle très marginal de pur support. Ni plus ni moins qu'une partition musicale au regard de son exécution. »⁷¹

⁷¹ J'ajoute, en note, l'intégralité de la citation : « Et que la page soit réduite, de ce fait, à un rôle très marginal de pur support. (Evidence, mille...). Ou de tremplin. Ni plus ni moins que la pellicule d'un film dans sa boîte, au regard de sa projection sur l'écran, qu'une partition musicale au regard de son exécution. » *Notes Convergentes*, op. cit.

Ce poème-partition date de 1956, c'est-à-dire qu'il précède le « stade électro-acoustique » de l'écriture poétique de Bernard Heidsieck. Avant l'acquisition en 1959 d'un magnétophone, il se situe donc avant le stade des prélèvements d'éléments sonores, à un stade d'imitation par des moyens verbaux d'éléments du quotidien non verbaux. L'usage du magnétophone n'intervient, pour ce texte, qu'en 1973, pour l'édition du premier livre de Heidsieck accompagné d'un enregistrement. La mise en page de ce texte, l'un des tout premiers poèmes-partitions, n'est à considérer, du point de vue du poète-lecteur que comme un support constitué d'indications de lecture. Se dessine donc une première posture de lecteur de la mise en page du poème sonore, celle du lecteur « essentiel », du lecteur premier, le poète-lecteur-performeur.

Quelques remarques formelles s'imposent dans la mesure où ce texte, qui se veut pour une part mimétique des bruits de la ville, et dont le déroulement sonore comporte un grand nombre de variations d'intensité et de vitesse du débit, fait l'objet d'une mise en page que l'on pourrait qualifier d'homogène. En effet, on peut considérer cette mise en page « tremplin » comme paradoxale dans la mesure où elle ne semble pas donner d'indications de lectures correspondant à ce que l'on entend sur l'enregistrement. Les deux dimensions sonores, concernant le débit, donc appartenant au type d'informations que peut délivrer la mise en page de la partition ne sont pas indiquées. Elles correspondent à l'intensité de la voix, et à la vitesse du débit. En termes d'intensité et de hauteur de la voix, le poème sonore correspond à un long crescendo, quand la mise en page de sa partition n'en fait mention d'aucune manière. Ainsi, quand l'écoute de ce poème-partition passe de la réception d'un texte dit quasiment à voix basse à celle d'un texte quasiment hurlé, si l'on compare la mise en page du début et de la fin du poème, on remarque qu'il n'y a aucune variation typographique, donc pas d'indication graphique de ce changement d'intensité alors même qu'il est un des fondements de la lecture de ce texte.

| | |
|--------------------|------------|
| ni ni ni | ni rien |
| nul ni | nul ni non |
| ni | ni |
| nul ni non rien | nul ni |
| pierres briquettes | ni |
| pierres | ni |
| briquettes briques | ni |
| | ni |

De même, concernant la vitesse de lecture la mise en page, censément utilitaire, ne donne aucune indication au poète. Et pourtant, le crescendo qui concerne l'intensité sonore se double d'un mouvement régulier d'accélération du débit de la lecture. Là non plus aucune indication, mis à part la rupture typographique concernant les séquences « quatre heures », « cinq heures » et « six heures » qui forment des paragraphes, un changement typographique que l'on peut analyser en termes de vitesse, grâce à l'étude des effets de masses typographiques, à la condensation des signes sur certains espaces correspond peut-être l'accélération du débit. Ainsi, la lecture de cette mise en page comme partition ou tremplin, a ceci de singulier qu'elle ne peut être le fait que du seul poète, un lecteur autre cherchant dans le texte imprimé des indices de la situation sonore de ce texte lors d'une lecture publique n'aurait aucun moyen de les trouver. La première posture de lecteur qui se dessine est donc une posture originale dans la mesure où elle ne peut appartenir qu'au poète. Or, la seconde posture de lecteur, celle du lecteur-auditeur, participe également d'un mouvement de ce type. En effet, je vais tenter de mettre en évidence le fait qu'elle ne peut, à l'inverse, jamais être une posture que le poète pourrait adopter (en tant que poète) devant ses textes. Elle ne peut être adoptée que par un lecteur se situant exclusivement au niveau de la réception du poème sonore.

b. Lire / regarder.

« L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est d'autre part le Vers ou ligne parfaite. (...) Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. »⁷²

« Le point, arraché ainsi à sa position habituelle, prend maintenant l'élan pour faire le bond d'un monde à l'autre, se libérant de sa soumission et du pratique-utilitaire. Le point

⁷² Stéphane Mallarmé, préface à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, *Œuvres Complètes*, éditions Gallimard, collection Pléiade, Paris, 1998.

commence à vivre comme un être autonome et de sa soumission il évolue vers une nécessité intérieure. »⁷³

Il s'agit d'appréhender la mise en page du *Poème-Partition V*, du point de vue du lecteur-auditeur et de mettre en évidence un statut inédit de la lecture de textes poétiques, de souligner les modalités du processus de « plastification » des postures de poésie, y compris celles du lecteur. La « plastification » de la réception située au niveau de la lecture de ce type de texte peut être considérée comme une conséquence directe de la volonté première qui consiste à « faire sortir le texte de la page, à le mettre debout ». En effet, dans la mesure où les informations habituellement données dans l'acte de lecture (sens, rythme, sonorités, ...) ne sont plus données à lire mais bien données à entendre par l'enregistrement du texte lu par le poète accompagnant quasi systématiquement le livre de poèmes de Heidsieck, le statut du texte imprimé n'a plus lieu de se situer au niveau de l'intellection d'informations. On ne lit pas le texte imprimé dans une posture redondante par rapport à ce que l'on entend. La mise en page du *Poème-partition V*, ne peut être lue comme une partition que par le poète-lecteur-performer. Il semble donc légitime de s'interroger sur le type de lecture qu'un lecteur-auditeur est conduit à effectuer. Dans la droite ligne des analyses de Kandinsky sur les phénomènes de résonances des signes picturaux sur la toile, il semble possible de situer la lecture d'une transcription d'un poème sonore de Bernard Heidsieck du côté de l'appréhension de la page. Non plus comme un espace organisé autour d'informations à délivrer, mais bien comme un espace non linéaire, un ensemble de signes, non pas appréhendés par un regard guidé par une recherche d'informations, mais par un regard de type global. Il s'agit, en effet, d'englober tout l'espace de la page dans ce regard. Le mouvement de « plastification » du lecteur de Bernard Heidsieck correspond peut-être à la transformation du « lire » en « regarder » : puisque je n'ai plus besoin de lire, je me mets à regarder la mise en page du texte sonore et à l'appréhender de façon visuelle. J'ai ainsi choisi d'étudier, de ce point de vue, un texte n'ayant pas une mise en page que l'on pourrait qualifier de « plastique » dans le but de montrer que mon propos peut s'appliquer à toute mise en page d'un texte de poésie sonore. Il semble que « regarder », la mise en page du *Poème-Partition V* tout en écoutant l'enregistrement du poème sonore, revient à envisager les pages comme autant d'espaces qui seraient occupés par un certain nombre de signes, répartis de façon plus ou moins dense, et occupant l'espace de la page dans une sorte de dominante en diagonale. Cette diagonale découle de la mise en évidence

⁷³ Vassili Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, éditions Gallimard, collection Folio Essais, Paris, 1991.

typographique de différents procédés rhétoriques tels que les aphérèses et les apocopes. On a donc une succession de bribes de mots disposés sur l'espace de la page, et ce, de façon systématique, si bien que les yeux, n'étant plus à la recherche d'informations, sont en mesure d'y voir une sorte de constante qui rythmerait typographiquement le poème.

feux feux
et de tout et de rien
et claquent lumières lumières
flash
feux
claquent
flammes qui fusent éclatent
et phares feux flammes
nul nul ni
ni non rien

La « lecture plastique » peut ainsi apparaître comme le pendant visuel de « l'écoute plastique », que font mes yeux quand ils ne sont plus à la recherche d'informations par la lecture ? Ils envisagent la page en termes d'espace justement, et non plus en termes de sens. La lecture d'un poème-partition fait passer d'une posture liée à la recherche du sens à une posture liée à une appréhension visuelle de la répartition des signes sur la page.

c. Lecture plastique + écoute visuelle (lectorale ?) = quel collectif ?

Je désigne donc, après Jean-Pierre Bobillot par le terme de « lecture plastique », l'opération cognitive à l'œuvre dans la réception de type solitaire traditionnelle : un livre, l'enregistrement du poème et un lecteur unique. La modification radicale de l'action cognitive « lecture » envisagée ici, permet de résoudre la tension initialement posée. En effet, ce type de réception de la production poétique de Bernard Heidsieck ne s'apparente à la lecture traditionnelle que dans la mesure où il s'agit d'un lecteur seul face à un poème. Mis à part ce contexte, toute l'opération de lecture a été absolument et irrémédiablement déplacée par le

projet poétique de Heidsieck. En donnant à lire une transcription de ce qu'il donne à entendre, Bernard Heidsieck parvient à poursuivre son changement d'adresse jusque dans le retour à une lecture intime et solitaire de ses textes. Malgré la persistance de l'objet livre, le changement de format du poème dépasse son contexte de diffusion, lecture publique ou non. Ces poèmes sont ontologiquement sonores, à tel point qu'ils rendent impossible une opération de lecture répondant aux actions et attentes traditionnelles de celle-ci.

La notion d'écoute visuelle (lectorale ?) est une tentative de description des opérations cognitives à l'œuvre lorsque l'on assiste à une lecture performance de Bernard Heidsieck. J'ai montré combien les yeux étaient mobilisés par la dimension plastique de ce qui se donne à voir dans les différents types de mises en scène de la lecture impliquées par les dispositifs de Bernard Heidsieck. Cette hypothèse d'écoute visuelle consiste à tenter de cerner ce qui se joue pour les oreilles lors d'une lecture publique de Bernard Heidsieck. S'il s'agit bien d'un texte que l'on « met debout », que l'on « fait sortir de la page », les oreilles des auditeurs-spectateurs sont-elles en mesure de prendre en charge l'opération cognitive correspondant à ce type de réception, en termes traditionnels de lecture ?

Les deux postures de réception du travail poétique de Bernard Heidsieck offrent quelques éléments de réponses à la question du collectif produit par les technologies d'écriture. La poésie action, au-delà de son caractère collectif, dans la mesure où elle réunit un public pour se donner à voir et à entendre, implique, également, l'émergence incontestable d'opérations cognitives a priori étrangères à celles de la littérature traditionnelle. On ne lit pas ni on n'écoute, on ne saisit pas la poésie sonore selon les opérations cognitives qu'implique la lecture ou l'écoute traditionnelles. Le collectif produit par le geste inaugural et irrémédiable modifiant le format du poème écrit en poème sonore correspond à un ensemble de lecteurs pour lesquels lire ne désigne plus la même chose.

Le parti pris méthodologique de ce chapitre consacré à la question du lecteur pourrait être qualifié d'empirique. Il m'a en effet semblé utile de partir d'analyses très précises de certains textes pour tenter de repérer ce qu'il se passe lorsque l'on se trouve dans telle ou telle posture de lecture d'un texte de Heidsieck.

Conclusion partielle

J'ai tenté de montrer comment la modification des technologies d'écriture avait produit deux collectifs aux fonctionnements intrinsèquement liés : un collectif de lecteurs et un collectif de poètes. Par collectif, je n'entends pas un simple rassemblement de personnes, dans un même lieu, mais un ensemble organisé, structuré, cohérent autour de pratiques communes et traversé des mêmes objets⁷⁴.

Ce premier chapitre a permis de développer l'idée d'un lien très fort entre technologies d'écriture et constitution du public spécifique au poème « debout », « sorti de la page ». Ces technologies d'écriture nouvelles engendrent à la fois les poèmes et leur public dans un même mouvement.

Il n'est pas dans mon intention de procéder à une analyse institutionnelle de la constitution des réseaux de la poésie sonore : celle-ci relèverait d'une sociologie de la poésie et de la performance, qui n'est pas mon propos. On peut, en revanche, s'intéresser aux artefacts poétiques que Bernard Heidsieck produit, et évaluer les effets qu'ils engendrent. Car, en effet, ces artefacts jouent un double rôle : ils sont ce qui circule en tant que « poème » entre un auteur et un public, dans les « circuits du monde de la poésie », mais, par leurs propriétés, ils modifient l'écosystème qu'ils traversent, ils ne sont donc pas neutres. Ils sont comme des « véhicules transformateurs ». autre façon de le dire : un poème reconstruit ses structures de réception quand il est activé. Les modifications importantes que Bernard Heidsieck fait subir à la notion de « poème » ont donc des répercussions sur l'ensemble du système. Je choisis de nommer les productions poétiques de Heidsieck « objet poétiques complexes » pour des raisons qui seront développées dans la seconde partie de ce travail.

⁷⁴ Sur la notion de collectif, on se reportera à John Dewey, *Le public et ses problèmes*, éditions Gallimard, collection Folio Essais, Paris, 2010.

II. Les « objets poétiques complexes »

Bernard Heidsieck propose ainsi une nouvelle définition du terme de « poésie » : au lieu d'adopter le schéma classique de l'identité, « la poésie = X », il propose une action, « sortir de le poème de la page ». Cette action, un verbe plutôt qu'un substantif, a pour corollaires des technologies d'écriture différentes de celles qui prévalent pour les poèmes « traditionnels ». Ces technologies d'écriture modifient les adresses et produisent de nouveaux collectifs, ainsi que de nouvelles figures d'auteur et de lecteur. Ce cadre général une fois tracé et installé, il convient, maintenant, de gagner en précision en se penchant plus spécifiquement sur les « objets poétiques complexes ».

Je parle d'« objets » pour désigner les poèmes de Heidsieck comme des artefacts. Le terme d'objet permet en effet de mettre en suspens des notions développées à la même époque comme, par exemple, celle de « Texte⁷⁵ ». Ces objets sont « poétiques » parce que l'œuvre de Heidsieck continue de se situer sous le régime de la poésie : jamais il n'est question de quitter la poésie. Ils sont « complexes », enfin, parce qu'ils fonctionnent dans des régimes esthétiques hétérogènes⁷⁶.

Le second chapitre de ce travail consiste à proposer une description morphologique de ce qu'est un « objet poétique complexe ». Les structures de ces objets ne sont pas fixées *a priori*, de toute éternité, elles sont, au contraire, déterminées par les *usages*, les mises en situation, les *mises en performances* que le poète élabore. Je commencerai donc par retracer la naissance de ces « objets poétiques complexes ». Pour cela, je déploierai deux typologies autour de la notion de *plasticité* : la première s'attachera aux statuts des textes que Bernard Heidsieck installe dans des dispositifs collectifs (Bernard Heidsieck « & Cie »). La seconde décrira les pratiques issues des arts plastiques que le poète importe dans son écriture.

Le recours à la notion de *plasticité*⁷⁷ est justifié par le fait qu'un grand nombre des premiers textes de Heidsieck, la genèse de son projet poétique, sont mis en relation avec des

⁷⁵ Je fais évidemment référence aux travaux de Roland Barthes et du groupe *Tel Quel*.

⁷⁶ Je choisis donc, pour ces raisons, d'utiliser les termes les plus neutres possibles, qui ne m'obligeront pas à adopter les présupposés théoriques qui iraient avec des termes que je n'ai pas choisis. Non que je récuse des notions comme celle de « texte », mais que je juge plus prudent de procéder à leur mise en suspens temporaire pour mieux évaluer par la suite l'écart effectué.

⁷⁷ Voir, à ce sujet, mon mémoire de maîtrise *Bernard Heidsieck/Plasticités*, soutenue en 2002 à l'université Lyon II, sous la direction de Jean-Marie Gleize.

productions plastiques, de plusieurs façons : poèmes « sur des peintures », collaborations avec des artistes plasticiens, fabrication par le poète d'objets plastiques, etc...

Je proposerai donc, d'abord, une taxinomie des situations de ces textes au sein d'un dispositif plus large, où le poème est toujours pensé par rapport à d'autres productions mises en regard. Je montrerai que ces textes fonctionnent toujours dans *une certaine situation*, et se déploient dans un dispositif élargi, englobant performance, œuvre plastique et techniques d'écriture. Cette typologie se veut non-fixiste mais fondée sur des usages du texte, sur des mises en performance. La notion de « dispositif »⁷⁸ est, ici, à entendre comme l'articulation de différents objets à différentes pratiques dans un contexte spécifique. On peut considérer ainsi que l'écriture par Heidsieck d'un poème en tension avec un tableau de Degottex produit un dispositif. J'analyserai un certain nombre de poèmes en fonction de leur situation au sein de leur dispositif interactionnel en mettant en lumière les tensions engendrées par les régimes esthétiques hétérogènes des différentes pratiques.

La seconde typologie se concentrera sur les différents gestes importés des arts plastiques, par Heidsieck, en poésie, afin de produire ses technologies d'écritures.

Dans un troisième temps, une fois ces travaux de recensement et de classement effectués, j'analyserai les composants matériels et génétiques d'un poème, en retraçant ses sources et les chemins de production de ses matériaux. Les « objets poétiques complexes » de Heidsieck peuvent, en effet, apparaître comme des sortes de « monstres » poétiques, (comme celui du Dr. Frankenstein), dans la mesure où ils sont constitués de matériaux dont l'hétérogénéité est poussée à l'extrême (matériaux trouvés, enregistrés en studio, enregistrés dans la rue, textes écrits par le poète, textes prélevés par le poètes, publicités, musiques, élément verbaux, éléments non verbaux, etc...), que le poète assemble pour composer son poème.

C'est cette hétérogénéité qui rend ces objets « poétiques » complexes.

⁷⁸ Pour une théorie des dispositifs, voir Christophe Hanna, *Nos Dispositif Poétiques*, op. cit.

A. La notion de plasticité : taxinomie des types de textes

Devant l'œuvre poétique de Bernard Heidsieck, il convient de mettre en place une série de critères permettant de distinguer la poéticité d'un « art total ». Nelson Goodman apporte des éléments de réponse en soulignant l'importance d'un paramètre rarement pris en compte : le contexte. La question essentialiste « qu'est-ce que l'art » / « qu'est-ce qu'un poème » pouvant être remplacée par une autre, plus pragmatique « quand y a-t-il art/poème ? »⁷⁹ De ce point de vue pragmatiste, la notion de « contexte » permet ainsi de faire jouer, à la fois, l'espace (le lieu où s'exécute l'œuvre d'art) et le temps (les circonstances dans lesquelles l'œuvre s'exécute). Ainsi, un même objet ou une même action pourrait, à la fois, être ou ne pas être de l'art, les déterminants sont l'usage, le contexte et l'intention initiale. Dans le cas de mes recherches, la question du contexte est primordiale puisque l'inscription d'objets non exclusivement textuels en poésie (et non en arts plastiques ou en musique) repose, en partie, sur leur validation par les champs de diffusion (éditoriaux et institutionnels) de la poésie. Cependant, des productions poétiques, telles que celles de Heidsieck, dont certaines facettes n'appartiennent pas au poétique, n'en deviennent pas pour autant « poèmes » du fait de leur présence dans un festival ou une maison d'édition de poésie. Mon projet de recherche a pour horizon de comprendre la redéfinition du champ « poésie » qui s'est opérée dans années-là, en mettant en place une poétique permettant de prendre en charge, de façon féconde, les « objets poétiques complexes » de Bernard Heidsieck. J'aimerais démontrer tout au long de cette étude que les différentes pratiques de Heidsieck, qu'elles soient inscrites en « poésie »⁸⁰ ou en « arts plastiques »⁸¹, appartiennent toutes à un même mouvement de fabrique de ce que j'appelle des « objets poétiques complexes ».

Le terme d'« objet » permet de prendre en compte tous les éléments non textuels des productions de Heidsieck. Ces objets peuvent être qualifiés de « poétiques » : Bernard

⁷⁹ Voir Nelson Goodman, *Langages de l'Art*, traduit par Jacques Morizot, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998.

⁸⁰ Lectures, livres, festivals, etc...

⁸¹ Je cite en vrac, la participation de Bernard Heidsieck à de nombreuses expositions dans des « espaces » de l'art contemporain, (galeries, musées, etc...), les « planches » de *Canal Street*, la série des *Foules d'Octobre*, etc...

Heidsieck n'a, non seulement jamais remis en cause cette appartenance, mais il s'est même battu pour la recevoir, comme il l'évoque dans son texte « Poésie sonore et musique »⁸². Acceptons donc de « trancher en acceptant qu'une œuvre, soit après tout, ce que son auteur veut qu'elle soit. Un point c'est tout. Le problème des définitions relevant du sexe des anges ». « Complexes » enfin, pour pointer la dimension non exclusivement textuelle des productions poétiques de Bernard Heidsieck : décrire toute production de Bernard Heidsieck implique l'identification d'éléments hétérogènes, textes, images, sons, qui inscrivent cette « fabrique » dans plusieurs régimes esthétiques. La poésie de Bernard Heidsieck fonctionne, en effet, sur cet apparent paradoxe, d'être poésie tout en relativisant à l'extrême le régime purement littéraire ou textuel. Proposer une typologie du corpus des productions de Bernard Heidsieck, me permet donc, d'explicitier, en pratique, cette notion d'« objets poétiques complexes ».

Après avoir établi la liste des textes composant mon corpus, désignée sous le terme de « catégorie zéro », afin de mettre en place une vision globale de l'ensemble de l'œuvre de Heidsieck, je m'attacherai au classement des situations de poèmes au cœur d'un dispositif plus vaste de mise en relation à des productions plastiques. Cette typologie, aux « catégories complexes », se fondera sur l'analyse des *Poèmes-Partitions D2* et *T* en situation *pré-texte*, de *Hide and Seek* et *Encoconnage* en situation *para-texte*, et enfin de *Canal Street* en situation *pré, para* et *méta-texte*.

⁸² Février 1980, paru dans les revues : *Zweitschrift* n°8, RFA, 1981, *Tartalacrème* n°21, 1982, *Revue d'Esthétique* n°4, 1982, et réédité dans *Notes Convergentes*, op. cit.

1. Catégories zéro

a. « *Sitôt dit* » (1955)

Une exception, un texte, recueil, livre de poésie, au sens traditionnel, académique des termes, est à considérer en amont, de cette typologie, *Sitôt Dit*⁸³ signe, en effet, l'entrée en poésie de Bernard Heidsieck. À 27 ans, il écrit des textes, poésies écrites, appartenant sans équivoque au livre et à la page. Dans un entretien qu'il accorde à Jacques Donguy en 1992⁸⁴, Heidsieck revient sur ce qui l'a fait passer de la poésie écrite à la « poésie action ». En effet, face aux conditions de diffusion de ce type de textes, Heidsieck est choqué par la circulation quasi nulle de la poésie, « je pensais que si on y croyait un minimum, il fallait faire autre chose pour la faire circuler ». Le contexte de diffusion et d'existence de la poésie pose ainsi un problème d'ordre pratique à Heidsieck, qu'on pourrait reformuler ainsi : pourquoi écrire de la poésie si personne ne peut y avoir accès, si le poème est dès le départ coupé du monde ? La fondation de la « poésie sonore », de la « poésie action », trouve ainsi son origine dans un problème radicalement empirique. Il a fallu qu'Heidsieck s'essaie à des pratiques poétiques classiques⁸⁵ pour en arriver à sa proposition/rupture :

« La sortie d'un petit recueil *Sitôt Dit*, en 1955 chez Seghers, m'a immédiatement convaincu :

- de l'asphyxiant aspect « club fermé » de la poésie, exclusivement écrite et lue pour et par les seuls poètes entre eux ;
- du cul-de-sac formel de la poésie, à cette date, parvenue au stade logique, ultime de la page blanche ;
- de la nécessité donc d'en renverser l'ordre des facteurs, de l'urgent besoin de sortir le poème de sa passivité et de le rendre « actif », de lui faire faire sa rentrée dans le monde

⁸³ Publié en 1955, éditions Seghers, Villier-le-Bel.

⁸⁴ Publié à l'occasion de l'exposition *Poésure et Peinture, d'un art l'autre*, catalogue de l'exposition, réunion des musées nationaux, Avignon, 1998.

⁸⁵ *Sitôt Dit*, *op. cit.*, se présente, en effet, comme un petit recueil de poésie qu'on pourrait étudier avec les outils d'analyses littéraires traditionnels, stylistiques et rhétoriques, comme l'usage du vers libre, les allitérations, etc.

en exigeant de lui qu'il puisse être écouté/entendu, et non plus seulement lu, de lui faire assumer, enfin, à nouveau, les risques directs de la communication, instantanée, physique, aléatoire.

Cette prise de conscience _et cette décision_ se sont, pour moi, trouvées comme renforcées à la même date et durant les quelques années qui suivirent de façon évidente :

[...] par les premiers Concerts du Domaine Musical, [...], la musique Viennoise, certes, Schönberg, Berg, Webern, mais surtout celle des gamins de l'époque qu'étaient Stockhausen, Nono, Bérrio, Boulez, celle de leur Maître Messiaen, et par-dessus tout _bombes incroyables_ celles de Varèse et Cage.

Si une révolution aussi radicale était en train de s'opérer dans la musique, il m'apparaissait comme d'une nécessité hurlante qu'il en soit de même dans la poésie. »⁸⁶

Dès 1955, confronté aux pratiques du monde de la poésie qui lui semblent aberrantes, Heidsieck fait le choix de tenter de les réformer, en cherchant à produire une poésie d'un type nouveau. Il convient d'insister ici sur ce choix de rester « en poésie », s'il n'offre pas de réponse à la question des limites du champ, il renseigne de façon décisive sur la démarche du poète. Même si ses frontières sont difficiles à cartographier, c'est bien de poésie qu'il est question, comme l'affirmait Christian Poitevin/Julien Blaine dans son texte d'introduction au catalogue de l'exposition *Poésure et Peinture*⁸⁷, évoquant les poètes comme ceux qui « sans cesse se sont battus pour dire que la poésie était la poésie ». Une dernière remarque s'impose sur la prise de conscience inaugurale du poète. Lorsque Heidsieck évoque les innovations auxquelles il assiste en musique contemporaine, comme lorsque Brion Gysin, affirme que « la poésie a cinquante ans de retard sur la peinture »⁸⁸, le chercheur se trouve confronté à un retournement décisif concernant l'histoire de l'art du XX^{ème} siècle. En effet, là où les avant-garde poétiques dites « historiques » avaient ouvert la voie aux autres disciplines artistiques⁸⁹, en inaugurant des gestes de rupture qui devaient se constituer en autant de questions

⁸⁶ « Nous étions bien peu en... », mars/août 1980, texte rédigé pour le colloque *Quelles avant-gardes ?* organisé par Christian Prigent et Gérard-Georges Lemaire qui devait se tenir au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle en août 1980 et dont la programmation a été annulée fin juin 1980. Publié sous ce titre par www.onestarpres.com (2001). Publié dans *Notes Convergentes*, *op. cit.* Je souligne.

⁸⁷ *Op. cit.*

⁸⁸ *Œuvre Croisée*, William S. Burroughs, Brion Gysin, traduit par Gérard-Georges Lemaire, éditions Flammarion, Paris, 1976.

⁸⁹ « Les mouvements de ce siècle vingtième ont d'abord été une fabrication ou une initiative de poètes. », Christian Poitevin/Julien Blaine dans son texte d'introduction au catalogue de l'exposition *Poésure et Peinture*, *op. cit.*

auxquelles le siècle dernier se confrontait en termes de productions artistiques, toutes disciplines confondues, on assiste ici, dès le milieu des années 50, à un retournement de situation. C'est en constatant la rupture en cours dans d'autres disciplines artistiques, comme la musique contemporaine, que le poète prend conscience de la nécessité de produire un nouveau geste de rupture en poésie, concernant la poésie : il faut réformer la poésie. Or, qui dit réformer, dit « politique ».

La liste qui suit reprend les différentes catégories mises en place par Bernard Heidsieck – « poème-partition », « biopsie », « passe-partout » - ainsi que quatre opus majeurs de ces séries. Je n'en proposerai pas une analyse détaillée dans ce chapitre-ci. Je les reprendrai en détail dans le troisième chapitre lorsqu'il nous faudra évaluer la portée documentaire de l'œuvre de Bernard Heidsieck.

À ce stade de notre étude, il importe d'abord d'avoir une vision claire de la structure de l'œuvre. Je m'efforcerai donc de relever les passages où l'auteur explicite les contextes d'écriture de ces textes, les hasards heureux (trouver des transistors dans la rue), les collaborations (Paul-Armand Gette, etc.), et les positions de ces textes dans leur contexte plus général d'apparition.

Plutôt que de renvoyer le lecteur vers des « annexes » inconfortables, je choisis d'intégrer ces longs extraits dans le corps de mon analyse afin de garder une continuité de lecture.

b. « Poèmes-partitions » : 1955-1965

« Cette appellation voulait concrétiser leur vocation sonore et le fait que leur nouvelles disposition sur le papier, à l'image simpliste d'une partition musicale, mes fournissait certaines indications de Lecture, à savoir le rythme, les durées, la vitesse, les hauteurs de ton... Ainsi s'en trouvèrent facilités les première Lectures à haute voix que je commençais à pratiquer auprès de cercles très restreints d'amis. »⁹⁰

Jean-Pierre Bobillot caractérise ces poèmes-partitions de geste fondateur, « il est sans doute assez exceptionnel qu'une démarche artistique tout entière trouve, durablement, sa

⁹⁰ « Domaine Musical et Poésie sonore », dans *Karl-Heinz Stockhausen*, Contrechamps/ Festival d'automne à Paris 1988.

dynamique et son ultime justification dans un geste unique, inaugural, et irrévocable. C'est pourtant, et exemplairement, le cas chez Bernard Heidsieck. Geste, on s'en doute, risqué, décisif, incisif puisqu'il consista _ rien de moins _ à trancher le substantiel cordon qui depuis des siècles de tradition et des décennies de modernité assujettissait le poème à « la page », à l'écrit. »⁹¹

Je renvoie le lecteur aux excellentes analyses de détail proposées par Bobillot dans ce même ouvrage, d'un grand nombre de poèmes-partitions. J'aimerais indiquer dès à présent que ce geste fondateur ouvre un axe de recherches décisif : la question de la notation. Je reviendrai sur cette notion de notation liée à celle de partition dans la suite de ce travail.

Je reprends ici le tableau typologique proposé par Jean-Pierre Bobillot dans son texte monographique sur Bernard Heidsieck. Le passage du poème-partition à la biopsie est étroitement lié à l'évolution des usages du magnétophone par Heidsieck. « Je ne l'ai d'abord utilisé, jusqu'en 1961, que comme un moyen d'enregistrement et diffusion, puis j'ai commencé à partir de cette avec mon Poème-partition « J », à manipuler la bande et à utiliser les possibilités spécifiques du magnétophone au niveau même de la création, au niveau de la composition du texte sur la bande par découpages, superpositions, mises en espace, etc. »⁹²

Poèmes-partitions

| | |
|-----------------------|----------------|
| Poème-partition « N » | oct. 55 |
| Poème-partition « R » | nov.55/mars 56 |
| Poème-partition « S » | fév. 56 |
| Poème-partition « Q » | avril/mai 56 |
| Poème-partition « V » | juil./sept/ 56 |
| Poème-partition « I » | nov./déc. 56 |
| Poème-partition « F » | fév./avr. 57 |
| Poème-partition « B » | |

⁹¹ « Poèmes-partitions le geste fondateur », in *Bernard Heidsieck poésie action*, op. cit.

⁹² Interview de Bernard Heidsieck par *Le coin du Miroir*, citée par Jean-Pierre Bobillot dans *Bernard Heidsieck poésie action*, op.cit.

| | |
|--|-------------------|
| (hommage à Bertrand de Pontcharra) | juin/juil. 57 |
| Poème-partition « M » | sept. 57/janv. 58 |
| Poème-partition « D » | |
| (sur des peintures de Jean Dupuy) | fév. 58 |
| Poème-partition « A » | avr./juin 58 |
| Poème-partition « D2 » | |
| (11 poèmes sur des peintures de Jean Degottex) | juil./oct. 58 |
| Poème-partition « O-E » | déc. 58/mars 59 |
| Poème-partition « T » | |
| (sur des peintures de Tapiès) | nov. 59/janv. 60 |
| Poème-partition « X » | fév./oct. 60 |
| Poème-partition « D3Z » | |
| (sur 7 Métasignes de Jean Degottex) | fév./mai 61 |
| Poème-partition « J » | |
| (sur des peintures de Françoise Janicot) | nov./déc. 61 |
| Poème-partition « K » ou Le Quotidien | mars/juin 62 |
| Poème-partition « B2B3 » ou Exorcisme | août/oct. 62 |
| Poème-partition « D4P » ou Art Poétique | |
| (à François Dufrêne) | août/déc. 62 |
| Poème-partition « H1 » & | |
| Poème-partition « H2 » ou le Quatrième Plan | juin/oct. 63 |
| La Pénétration (Mécano-poème) | |
| (à Nathalie et Emmanuelle) | mars/mai 64 |
| Coléoptères and C° (Poème-partition) | |
| (à Paul Armand Gette) | janv./fév. 65 |
| La Convention collective (Poème-partition) | juin 65 |
| La Cage (Poème-partition) | sept. 65 |

c. « Biopsies » : 1966-1969

« **Biopsie** « prélèvement d'un fragment du tissu sur un être vivant pour l'examen histologique » (Petit Larousse illustré)

M'appuyant sur cette définition, j'ai, dans la seconde moitié des années soixante, réalisé toute une série de poèmes, souvent courts en partant d'éléments, non pas prélevés sur le corps humain, mais appartenant au corps social. Ce furent ainsi, pour certains d'entre eux, parfois des sortes de « POÈMES TROUVÉS », autour de moi, dans le domaine économique, administratif, social, citoyen... Mon activité professionnelle me fournissait une mine d'informations, banales, cocasses et quotidiennes, parfois fascinantes par leur impact, leur rôle, leur jeu, leur efficacité, leur utilité, leur bêtise. Il m'est arrivé souvent d'écrire que mes poèmes étaient des poèmes SERPILLIERES, des poèmes ATTRAPE-TOUT, des poèmes EPONGES, des poèmes CANIVAUX, ceci en vue de tenter de sublimer le BANAL, l'ordinaire, le rien-du-tout, notre « ordinaire », notre quotidien. Ne serait-ce que pour le comprendre, le vivre et l'exorciser. Et se familiariser ou rire de ses riens. »⁹³

| Biopsies | |
|---------------------------------------|-------------------------------|
| Biopsie 1 – La mer est grosse | janv. 66 |
| Biopsie 2 – L'Exercice | fév. 66 |
| Biopsie 3 – Prophéties | fév. 66 |
| Biopsie 4 – Mais oui, mais oui | mars 66 |
| Biopsie 5 – Quel âges avez-vous ? | mars 66 |
| Biopsie 6 - Stratimélo (à P-A. Gette) | 66 |
| Biopsie 7 – Bilan ou Mâcher ses mots | nov./déc. 67 |
| Biopsie 8 – Qui je suis en une minute | avr. 67 |
| Biopsie 9 – Ne restez pas debout | avr. 68 |
| Biopsie 10 – Couper n'est pas jouer | mars 67/juin 68+juin/sept. 68 |

⁹³ Bernard Heidsieck, *Biopsies*, éditions Al Dante, Limoges, 2009.

| | |
|--|-------------|
| Biopsie 11 – Les Perceuses de cœur | oct. 68 |
| Biopsie 12 – Terre à terre (à Guillaume Apollinaire) | avr. 69 |
| Biopsie 13 – Portrait-Pétales (à Serge Combard) | mars/mai 69 |

d. « Passe-partout »

« **Passe-Partout** : après avoir réalisé dix-huit POEMES-PARTITIONS de 1955 à 1965, puis treize BIOPSIES jusqu'en 1969, j'ai modifié ce dernier terme, à cette date, en PASSE-PARTOUT pour la très simple raison que la BIOPSIE 13 s'est trouvée avoir été dédiée à un très bon ami, co-disciple de l'Institut d'Etudes Politiques où je l'avais connu au début des années cinquante, _ il s'agit du poème PORTRAIT-PETALES _ après qu'il ait (*sic*) disparu, alors qu'il apprenait à piloter, avec son moniteur, dans un petit avion, dans l'Atlantique, près de Dakar. Je ne voulais pas que cette BIOPSIE, à lui dédiée, soit un simple numéro dans une série.

J'ai donc substitué au mot BIOPSIE le terme de PASSE-PARTOUT. Celui-ci me convenait parfaitement car un passe-partout est, d'une part, une clef destinée à ouvrir n'importe quelle porte (cette fonction rejoignait donc ainsi, quelque peu, indirectement la notion de biopsie).

Par ailleurs, le mot PASSE-PARTOUT implique aussi toute chose neutre, indifférenciée, sans caractéristique propre, et dans ce sens non identifiable, se fondant dans son environnement, dans la banalité donc, et rejoignant ainsi la notion d'éponge, de serpillère, de caniveau, associée à ma série de BIOPSIE. »⁹⁴

Passe-Partout

| | |
|---|---------------|
| Passe-partout n°1 – Ravillac, tu connais ? | sept./oct. 69 |
| Passe-partout n°2 – La Poinçonneuse (à Jean-Jacques T., voix de Christine Tsingos) | avr. 70 |

⁹⁴ Bernard Heidsieck, juillet 2008, in *Passe-partout*, éditions Al Dante, Limoges, 2009

| | |
|---|------------------|
| Passe-partout n°3 – Poème-Interview | avr. 70 |
| Passe-partout n°4 – Chapeau ! | juil. 70 |
| Passe-partout n°5 – La semaine | avr./juin 71 |
| Passe-partout n°6 – Mantra des trois petits chats (voix de Nathalie et Emmanuelle) | mai/juin 71 |
| Passe-partout n°7 – Ca ne sera pas long | juin 71 |
| Passe-partout n°8 – Ruth Franken a téléphoné (à Ruth Franken) | juin 71 |
| Passe-partout n°9 – Encoconnage | déc. 71/janv. 72 |
| Passe-partout n° 10 à 21 – Le Carrefour de la Chaussée d’Antin | janv./déc. 72 |
| Passe-partout n°22 – Vaduz | janv./déc.74 |
| Passe-partout n°23 – Tu viens Chéri(e) | avr./nov. 75 |
| Passe-partout n°24 – Canal Street | |
| Passe-partout n°25 – Sisyphe | avr. 77 |
| Passe-partout n°26 – Démocratie (poème-synthèse) | mai 77/juil.78 |
| Passe-partout n°27 – Démocratie (id.) | id. |
| Passe-partout n°28 – Publicité (à Antoine Esquilat) | avr. 77/avr. 79 |
| Passe-partout n°29 – Kockums AB | sept./oct 80 |

e. « Le Carrefour de la Chaussée d’Antin » (1972)

Écrit de janvier à décembre 1972, cette série de 11 passe-partout est désignée de la façon suivante par Bernard Heidsieck :

« CE POÈME EST UNE TENTATIVE DE TOPOGRAPHIE SONORE D’UN POINT CHAUD DE Paris, d’un Carrefour, au centre de la ville, où s’entrecroisent et mêlent, de façon complémentaire ou contradictoire de nombreuses banques, des compagnies d’assurance, l’Opéra, les Galeries Lafayette, des gares, des cafés, des cinémas, des prostituées, des hôtels de passe, des boutiques, multiples, de fringues, des manifestations

politiques ou syndicales dont ce Carrefour est un passage fréquent, des embouteillages, enfin, monstres, chaque jour, de voitures.

Ce texte est composé de 12 parties, chacune correspondant à l'une des 6 rues ou boulevards constituant le Carrefour ainsi qu'aux six bâtiments que limitent ces artères. Débutant à la sortie du métro CHAUSSEE D'ANTIN, boulevard Haussmann, le parcours se déroule dans le sens des aiguilles d'une montre.

Chaque section est séparée de la suivante par une série de citations mixées sur la SOCIETE DE CONSOMMATION extraites des livres suivants récemment parus à cette époque :

- *Les désillusions du progrès* de Raymond Aron
- *La société de consommation* de Jean Baudrillard
- *La société bloquée* de Michel Crozier
- *La société du spectacle* de Guy Debord
- *La vie quotidienne dans le monde moderne* par Henri Lefèvre
- *Pièges et contradictions du présent* de Jean Maillé
- *L'homme unidimensionnel* de Herbert Marcuse
- *L'abondance, à quoi bon ?* de David Riesman
- *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneguin
- *Vive la société de consommation* de Jean Saint-Geours
- *Le choc du futur* de Alvin Toffler

Le parcours se fait ainsi du « noir » au « rose-gris ». ⁹⁵

f. « Canal Street » (1973-1976)

« PREMIER TEMPS

New York. Mai 1973 Canal Street...et son double flot inversé, ininterrompu, vacarme dingue, de camions et de camions, de camions et de camions, de camions et de camions, toutes tailles, marques, catégories and Co.

(...)

Canal Street, une matinée, une matinée du mois de mai, une matinée du mois de mai de l'année, de l'année 1973, et par bonheur de surcroît, par grâce et hasard, voulu sans doute, ce coup de foudre, flip, pour de vieux et disparates transistors bradés, entassés là, par terre, par genres et par prix, devant 2/3 boutiques à trésors, dehors, dans des cartons pourris.

Communication et communication.

⁹⁵ Bernard Heidsieck in *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin*, éditions Al Dante, collection Niok, Paris, 2001.

Avec l'idée donc immédiate d'en faire, dès mon retour, des planches d' « écritures/collages » (suite ainsi à venir à celle des « 100 foules d'octobre 70 » et celle des « 40 machines à mots »), j'en ai choisi _règal_ plus de 50.

(L'évocation de ce lieu impose ici et maintenant, celle de Georges Maciunas, disparu il y a moins d'un mois, bouillonnant « boss » de FLUXUS. C'est en effet d'une boutique spécialiste dans la vente d'objets en plastique, située sur le trottoir d'en face, à la même hauteur, que proviennent, notamment, les célèbres boîtes Fluxus, réalisées par les différents éléments du groupe et dont il assurait la diffusion.)

(...)

DEUXIEME TEMPS

Celui de la réalisation, en 1974, de 50 collages, chaque planche utilisant un ou plusieurs transistors associés à de la bande magnétique (enregistrée) – mon naturel, en sus du papier, sinon revendicatif, support de travail.

(...)

TROISIEME TEMPS

Celui de l'écriture. (Mais oui !)

50 planches donc...d'où 50 textes. Chacun suscité par chaque collage préexistant. Nouvelle approche, second dialogue au niveau des mots.

(...)

QUATRIEME TEMPS

1976. deux années plus tard. Le mois de juillet. Et le trouble sentiment d'avoir à boucler quelque chose, joint au vif désir, revenant à ces planches, de leur fournir, sur le plan sonore, cette fois, une ouverture troisième, les deux première, la visuelle et la textuelle, s'étant, en quelque sorte, refermées sur elles-mêmes. Façon, ni plus ni moins, de revenir aux sources. Des retrouvailles, en somme, et sous la forme d'un défi : d'un défi de « lecture ».

(...)

CINQUIEME TEMPS

Enregistré, CANAL STREET participe donc maintenant de la poésie sonore. Ayant acquis (potentiellement), après le mur et le livre, un troisième support : le disque (ou la cassette).

(...)

Dans le cas présent, la deuxième lecture ou « lecture » seconde de cette série de textes, ou celle de l'un ou l'autre d'entre eux, consiste, à genoux, face au public, les mains collées au sol, un micro devant soi et les pages éparpillées,

et tandis que passe, à travers les enceintes, et coule, en stéréophonie, la bande magnétique préenregistrée. »⁹⁶

g. « Derviche/Le Robert » (1978-1985)

« DERVICHE /LE ROBERT, entrepris en 1978, m’aura donc demandé sept années de travail !

(...)

Deux souhaits en réalité distincts à l’origine, il y a sept ans, ont fusionné pour constituer cette série. Ils en expliquent le titre composé.

Le premier consistait à tenter de réaliser une suite de poèmes sonores qui, enregistrés, eussent dû donner l’impression de tourner sur eux-mêmes, dans l’espace. D’osciller entre un nombrilisme circulaire et une lévitation extatique : de là cette référence aux derviches tourneurs dans le titre.

Le deuxième_ je ne m’en explique plus le pourquoi_ s’était polarisé sur l’idée de réaliser un abécédaire des dix premiers mots de chacune des lettres de l’alphabet de Grand Dictionnaire Le Robert, et dont le sens m’était totalement inconnu.

(...)

Ces deux souhaits ont fini par se rejoindre pour n’en faire qu’un, le premier fournissant au second le canevas et le climat circulaires des contextes où insérer mes mots inconnus. Mais de ces inconnus, que précisément faire ? Que tirer de ce matériau vide de sens ?

(...)

Une règle s’est alors imposée : les introduire d’une Lettre à l’autre, donc vingt-six fois, d’une façon différente. Les appelant à jouer, chaque fois, un rôle autre. En résultèrent, par voie de conséquence, vingt-six structures de textes dissemblables. »⁹⁷

⁹⁶ « DE CANAL STREET ... À CANAL STREET sans oublier ni Tanger ni Genève », texte de Bernard Heidsieck rédigé en 1979, publié comme préface à l’édition de *Canal Street*, éditions Al Dante, collection Al Dante/Niok, Romainville, 2001.

⁹⁷ « Notes à posteriori », février 1985/mai 1986, publié dans l’édition Al Dante/Niok de *Derviche / Le Robert*, Nîmes, 2004.

h. « Vaduz » (1974)

« Au printemps de 1974, Roberto Altman m'a demandé de faire un poème sonore pour l'inauguration d'une Fondation d'Art, à Vaduz, Capitale bien connue du Lichtenstein, prévue pour le mois de juillet de cette même année, avec une exposition de P.A. Gette et Jacques de la Villéglé.

(...)

VADUZ ?

VADUZ !

Mais que faire de Vaduz ? Qu'en faire ? Et quel texte, quel poème en tirer ?

(...)

Après avoir décidé de faire de Vaduz, ce maxi-village, Capitale de ce mini-territoire situé au centre de l'Europe, de notre sublime Europe, le Lichtenstein, l'un, sans doute, des plus petits pays du monde, le centre même de notre Globe, de notre fichu globe terrestre !, il s'est agi alors de tracer sur une carte du Monde, à partir de Vaduz, des cercles d'égale largeur, s'en éloignant en parallèles successives jusqu'à en boucler la surface totale.

Ce fut là la première mise à plat de ma « commande ». Le travail suivant ayant consisté à inscrire dans chacun des cercles, en partant de Vaduz, cercle après cercle, et à leur emplacement géographique, toutes les ethnies _ et non nationalités _ rencontrées au cours de ce parcours circulaire, toutes, les ethnies possibles, y vivant là, dans leur spécificité de langue, culture, coutumes, aspirations et singularités.

(...)

La partition se présente comme un long papyrus de plusieurs mètres sur lequel figure donc la longue, très longue _ insupportable presque même _ énumération de mes ethnies et qu'il m'appartient de dérouler, petit à petit, lors de mes Lectures Publiques »⁹⁸

⁹⁸ Bernard Heidsieck, mai 1989, texte d'introduction à la publication de *Vaduz* par Emanuele Carcano, Archivio F. Conz Associazione Culturale, Venise, 1998.

i. « Respirations et brèves rencontres » (1988-1995)

« L'enregistrement de ces « rencontres » avec des poètes ou des écrivains, tous disparus, _soixante « rencontres » de 1988 à 1995 ont été réalisées _ permet d'entendre, mixée, parfaitement audible, tout au long de ces mini faux dialogues ou faux monologues, la respiration réelle, authentique, de chacun de mes interlocuteurs. (...) »

Alors que je travaillais, au début des années 80 sur les vingt-six Lettres de mon DERVICHE/LE ROBERT, je suis tombé sur une phrase d'Ezra Pound « Prenez un dictionnaire et apprenez le sens des mots ». Celle-ci s'ajustait parfaitement à ce travail puisque le point de départ en était les dix premiers mots, dans chacune des vingt-six lettres du grand dictionnaire Le Robert, dont la signification m'était inconnue et à qui je devais faire tenir un rôle différent dans chacun des vingt-six poèmes constitutifs de ce travail. (...) Au moment où je m'apprêtais à réaliser au magnétophone l'enregistrement de cette lettre je me suis souvenu que je détenais plusieurs disques de Pound et j'ai décidé alors d'aller au-delà de la citation en introduisant la voix même de Pound dans mon enregistrement, dans mon poème. (...) »

C'est cette appropriation qui a suscité l'idée de mon travail suivant, commencé à la fin des années 80 : RESPIRATIONS ET BREVES RENCONTRES. Ayant décidé en 1955 de sortir le poème de la page et donc de le lire à haute voix je me suis intéressé à la façon dont d'autres poètes lisaient leurs propres textes et j'ai donc constitué au fil des années et de mes voyages, de façon systématique, une collection de disques de voix d'écrivains. C'est cette dernière que j'ai décidé d'utiliser pour construire ce nouveau travail en imaginant donc d'inventer ces « brèves rencontres » avec eux, de deux à trois minutes mais en n'extrayant de ces disques que leur respiration et non leur voix. »⁹⁹

2. Catégories « complexes » : les régimes esthétiques hétérogènes.

Un mode de classement tout à fait différent et moins exhaustif permet de mettre en évidence la «complexité» des objets poétiques de Bernard Heidsieck, de leur fabrication à leur diffusion. Un certain nombre des productions du poète fonctionnent en liaison étroite avec des pratiques relevant des arts plastiques, dans des configurations qui vont de la *collaboration* à la *transposition*. Je propose d'analyser cette proximité aux arts plastiques en tentant de dégager des critères permettant à la fois de proposer une vision globale des

⁹⁹ Bernard Heidsieck, décembre 1997, texte introductif à la publication des *Respirations et brèves rencontres*, éditions Al Dante/Niok, Paris, 1999.

modalités de fonctionnement de cette « fabrique du poétique » et d'en faire saillir les spécificités.

La notion d'« objets poétiques complexes » permet de prendre en compte la dimension non exclusivement textuelle du travail de Bernard Heidsieck. La page, le texte, le livre, sont en effet des éléments absolument irréductibles à ce que Bernard Heidsieck considère comme « poème ». Le « poème » n'est, en effet, que par ce qu'il transmet dans l'espace et le temps de la lecture publique. Proposer une typologie des situations et des positions textuelles, me permet d'explicitier en pratique cette notion d'« objets poétiques complexes ». Les « objets poétiques complexes » envisagés ici sont :

- deux textes de Bernard Heidsieck écrits « sur des peintures » de Jean Degottex et Antoni Tapiès, les *Poèmes-partitions D2* et *T*,
- *Hide and Seek*, un livre de photographies de Françoise Janicot accompagnées de textes de Heidsieck,
- *Encoconnage/passe-partout n°9*
- *Canal Street*.

La production de l'ensemble de ces textes est étroitement liée à un travail, *sur* ou *avec* des plasticiens. Le poète se fait, parfois, lui-même plasticien. Les critères de classement de ces objets, choisis pour la nature emblématique des différentes composantes de la « fabrique du poétique », sont assez simples et se fondent sur des outils d'analyses littéraires traditionnels. Le statut de ces textes sera analysé en regard des œuvres plastiques envisagées en termes de « pré-texte », (ce qui précède le texte), de « para-texte », (ce qui existe à côté du texte) et de « méta-texte », (ce qui vient après le texte)¹⁰⁰. Une remarque s'impose : les rapports d'un

¹⁰⁰ Ici, le pré-texte doit être entendu comme ce qui précède le texte, le para-texte comme ce qui existe à côté de lui et le méta-texte comme ce qui vient après lui. Je me démarque ainsi des définitions de ces termes établies par Gérard Genette dans *Seuils*. Pour Genette, les éléments, (qu'ils soient picturaux, verbaux ou non verbaux) constituant les prétextes, paratextes et métatextes sont immédiatement considérés comme faisant partie du textuel justement à cause de cette position qu'ils occupent autour du texte envisagé. Mon emploi de ces termes vise littéralement à effectuer une sorte de cartographie de la situation des œuvres plastiques par rapport au texte poétique, mais ne vise nullement à les considérer comme devenant des parties intégrantes de celui-ci. C'est pourquoi j'ai choisi de me démarquer typographiquement des définitions de ces termes proposées par Genette en

texte à une image sont généralement envisagés du point de vue de trois fonctions essentielles, l'illustration, la description et l'ekphrasis. Ces trois fonctions ne permettent absolument pas de cerner ce dont il s'agit ici. Heidsieck lui-même établit le régime de fonctionnement de ses textes avec ces œuvres plastiques en proposant la notion de « transposition ». « Composé à partir de toiles précises, ce texte ne s'en veut, toutefois, nullement l'illustration. Il n'est à considérer que comme une tentative de transposition en mots et sons de leur climat, de leur tension »¹⁰¹.

a. Des œuvres plastiques comme pré-textes.

« L'explication nuit plutôt qu'autre chose, elle diminue, elle déprécie son objet. Elle est la réponse stupide à une question qui ne l'est pas moins : qu'est-ce que ça veut dire ? »¹⁰²

Poème-partition D2, juil. / oct. 58, « II poèmes sur des peintures de Degottex », *Poème-partition T*, nov. 59 / janv. 60, « VI poèmes sur des peintures de Tapies ». Autant de sous-titres qui annoncent assez clairement le caractère pré-textuel des peintures envisagées. Il s'agit de mettre en évidence la nature de ce lien entre une œuvre plastique et un texte, de poésie sonore, qui se définit lui-même par rapport à celle-ci. L'objectif de l'analyse n'est absolument pas sémantique, il n'est nullement question de chercher à savoir « ce que ça veut dire », mais bien de tenter de faire apparaître les modes de fonctionnement de ces textes, de poser la question, non du « pourquoi ? » mais du « comment ? ».

ajoutant des [-] afin de mettre en évidence l'emploi que je propose d'en faire, qui se veut assez éloigné des questions d'ordre théorique que pose Genette.

¹⁰¹ « Pour un Poème donc... », in *Notes Convergentes*, op.cit.

¹⁰² Paul-Armand Gette, *Propositions Paysagères ou les Divertissements de l'auteur en Provence*, éditions Actes Sud Crestet, juin 1994.

• **Poème-partition D2 « *II poèmes sur des peintures de Jean Degottex* ».**

« Oui, c'est un texte manifeste que m'avait demandé Jean Degottex, qui faisait une exposition à la Galerie Internationale d'Art Contemporain, rue du faubourg Saint-Honoré, à l'époque une galerie très en vue. Il se trouve que c'est une histoire à rebondissements dans la mesure où il avait fait une exposition chez Fournier à la galerie Kléber, avenue Kléber. Je ne le connaissais pas, mais j'avais beaucoup aimé ses signes sur de grandes toiles et j'avais à la suite de cela composé douze poèmes très courts qui se voulaient être dits avec la même rapidité que le geste sur la toile et je les avais envoyés à Fournier qui a mis un certain temps à les transmettre à Degottex. Nous nous sommes connus comme cela et Degottex changeant de galerie, passant de chez Fournier à la Galerie Internationale d'Art Contemporain, m'a demandé pour le vernissage non seulement d'avoir un texte comme cela, mais d'écrire un autre poème qui serait donné pendant la soirée. C'est un texte qui s'appelle *Poème-Partition D3Z*. Comme on voulait qu'il n'y ait pas uniquement de la poésie, on avait pensé introduire un musicien, nous hésitions à l'époque entre Xenakis et François Bernard Mâche ; finalement c'est par le hasard d'Abraham Moles, qui présentait la soirée et qui connaissait Xenakis, que ce fut celui-ci. Il était très content de venir faire entendre une ou deux pièces. (...) C'est donc ma première soirée en quelque sorte, pas de lecture, mais une retransmission par des haut-parleurs simplement. Première manifestation publique donc, et les douze premiers textes et celui-ci fait pour cette occasion ont été publiés par Henri Chopin en 1971 ou 1972 dans le cadre de sa collection *Où* avec deux disques correspondants aux enregistrements. »¹⁰³

Bernard Heidsieck met en évidence la réalisation d'une « grande rencontre » selon l'expression de Gilles Deleuze¹⁰⁴. Le récit anecdotique de sa collaboration artistique avec Degottex doit être éclairé par une analyse des modalités picturales et poétiques de cette rencontre. Mon analyse s'attachera à dégager les « idées en peinture » de Degottex qui sont entrées en résonance avec les « idées en poésie » d'Heidsieck et les modalités selon lesquelles ces « idées en » interagissent. « Je pourrais résumer mon attitude par cette formule: RIEN

¹⁰³ Entretien de Bernard Heidsieck réalisé par Jacques Donguy le 14 avril 1992, publié dans le catalogue de l'exposition *Poésure et Peinture, « d'un art l'autre »*, Réunion des Musées Nationaux, Musées de Marseille, Marseille, 1998.

¹⁰⁴ La terminologie employée pour cette analyse est empruntée à la *Conférence sur la Création* donnée par Gilles Deleuze le 17 mai 1987 dans le cadre des mardis de la fondation Femis. Ce texte est accessible sur le site internet [www. Webdeleuze.com.](http://www.Webdeleuze.com), consulté le 15 août 2011.

avant, RIEN après, TOUT en faisant. »¹⁰⁵ Dans quelle mesure l'importance, revendiquée par Degottex, de ce qui se passe dans le temps de l'exécution de l'œuvre d'art répond-elle au projet poétique de Heidsieck ? C'est bien autour de la notion de temporalité que se noue la première rencontre dans le *Poème-partition D2* entre le travail poétique d'Heidsieck et le travail pictural de Degottex. En effet, ce qui est entré en résonance avec les préoccupations poétiques d'Heidsieck réside dans le sentiment qu'il a éprouvé, découvrant Degottex à la galerie Kléber, d'être face à un geste pictural singulier dont la force plastique reposerait sur l'idée de mouvement. Cette « idée en peinture » apparaît dans le texte de présentation de l'exposition qui se déroula à la galerie Kléber du 6 au 30 juin 1958 dans lequel Renée Beslon, insiste sur cette dimension du geste pictural de Degottex en citant les *Essais sur le Bouddhisme Zen* de Suzuki, « ...si l'on comprend cela au sens de rapidité, on commet une lourde faute. L'idée doit être celle de l'instantanéité de l'action d'un mouvement ininterrompu d'énergie vitale...si vous avez en vous ce désir (de rapidité) sa présence même sera une interruption... »¹⁰⁶ À ces considérations sur le *Poème-partition D2*, fait écho le texte manifeste rédigé par Bernard Heidsieck à la demande de Degottex pour l'inauguration de l'exposition *Sept Métasignes sur la Fleur*, qui se déroula du 8 juin au 8 juillet 1961 à la Galerie Internationale d'Art Contemporain¹⁰⁷.

« D car Degottex

3 pur souci de numérotation

Z parce que lettre ultime, frontière, charnière nécessairement

axée sur liée à tendue vers »¹⁰⁸

Pour un poème donc... est le premier texte de Bernard Heidsieck qui comporte une dimension réflexive sur son travail poétique, or, ce texte prend déjà en compte la nature en partie visuelle de la réception des *Poèmes-partitions* envisagés :

¹⁰⁵ Propos de Jean Degottex, tenus le 19 juillet 1979 à l'occasion d'une exposition à l'Abbaye de Sénanque, publiés dans le catalogue *Degottex*, Jean Frémon, Galerie de France, éditions du Regard, Paris, 1986.

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Bernard Heidsieck, *Pour un poème donc...*, mai 1961, manifeste édité par la Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris, à l'occasion de l'exposition *7 Métasignes* de Jean Degottex (1961), réédité dans *Notes Convergentes*, op. cit.

¹⁰⁸ *Idem.*

« Et que s'ouvrent, s'écarquillent les yeux, ne serait-ce que l'espace seule de sa durée, et se braquent et se branchent, sensibilisés, sur un geste, puis deux...l'ouïe, la peau, les nerfs, électrisés. »¹⁰⁹

La dimension sinon plastique, tout au moins visuelle est immédiatement revendiquée par l'auteur, il semble désormais nécessaire de confronter une analyse détaillée de ces poèmes-partitions aux « idées en peinture » de Degottex, afin de pouvoir tendre le lien entre geste d'écriture et geste pictural autour de la notion de « grande rencontre ».

- *Analyse du Poème-partition D2.*

Le sous-titre de ce poème-partition permet immédiatement de réfuter l'hypothèse d'une relation ekphrastique ou même d'une relation de simple illustration entre le texte et l'image tout simplement par les informations qu'il donne au lecteur. En effet, le lecteur-spectateur-auditeur est face à « II poèmes » alors même qu'il y a plus de toiles de Degottex exposées. Cette non adéquation numérique interdit donc toute lecture qui viserait à tracer des liens entre telle toile et tel texte. C'est donc en termes d'ensembles, l'un pictural, l'autre poétique, que l'analyse de ce poème-partition semble pertinente. La transposition du « climat » de ces toiles, « de leur tension », dans le texte poétique fonctionne autour de l'utilisation systématique, en les combinant jusqu'à une sorte de saturation, de quatre figures de rhétorique largement utilisées dans la poésie « traditionnelle » : l'aphérèse, l'apocope, l'épistrochisme et l'enchâssement¹¹⁰. La combinaison de ces quatre procédés rhétoriques provoque des effets d'accélération contrebalancés par l'emploi également systématique du procédé musical des *glissandi*, les notes « glissées » devenant les voyelles tenues. Le poème le plus emblématique de cette construction fondée sur la combinaison systématique d'éléments de discours hétérogènes (syntaxique et musical) est peut-être le poème « IV ».

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ « Aphérèse : on retranche une syllabe ou une lettre au commencement d'un mot, Littré.

Apocope : retranchement d'une lettre ou d'une syllabe à la fin d'un mot, Littré.

Epistrochisme : accumulation de mots courts et expressifs. (...) C'est une figure de rythme, Morier.

Enchâssement : insérer dans un syntagme un autre syntagme ou une phrase. »

Gradus, les procédés littéraires (Dictionnaire), Bernard Dupriez Union Générale d'Éditions, collection 10/18, Paris, 1988.

« SI-LEEEENNNCE / X / QUI / sur- / qui X / -git / i / dé défile / détail / dé / file / ile / ni
/ ni nul non / dé- / ni

/ -jà / rien / si- / rien / si- / rien / nul / -LEEEENNNCE. »

La tension provoquée dans le fonctionnement interne du poème fait écho à la tension à l'œuvre dans les toiles de Degottex. En effet s'il ne s'agit pas de rapidité mais bien de «l'instantanéité de l'action ininterrompue d'énergie vitale », la transposition du climat de ces peintures dans ce texte tente de retrouver, dans le matériau verbal, un mouvement analogue. Cette transposition s'effectue par le détournement de procédés rhétoriques traditionnels. De plus, l'analyse purement plastique, (c'est-à-dire en termes de résonance du texte dans l'espace de la page¹¹¹), du poème « I », met en évidence une transposition quasi spatiale du « climat » présent dans les toiles de Degottex. En effet, au geste, très incisif, du peintre sur la toile correspond ici une disposition *mimétique* des signes sur la page, soutenue par le jeu sur l'emploi de lettres majuscules et minuscules. Cet emploi a une fonction d'ordre essentiellement pratique dans la mesure où les fluctuations typographiques correspondent à des indications de lecture nécessaires à la lecture publique. Cependant, dans le cas précis d'un texte qui se donne comme projet de «transposer » un climat pictural en mots, si la disposition sur la page de ces mots peut, au-delà de son usage de type fonctionnel faire sens, il serait absurde de ne pas en tenir compte. Ainsi, sans tomber dans une interprétation forcée de la mise en page, il semble légitime de parler d'effets d'écho plastiques entre la toile et la page imprimée.

On peut effectuer une analyse analogue de la mise en page du poème « VII », soutenue, dans ce cas précis, par l'utilisation des dominantes phoniques en [e] et en [eu] qui donnent une dimension sémantique à l'emploi de l'aphérèse et de l'apocope, dans la mesure où elles sont redoublées par un effet de polysémie entre « éclat », « éclate » et « éclaté », voire « éclatée ». L'analyse des sonorités du poème « VIII » indique un jeu purement phonique sur la nature plastique du climat des toiles qu'il s'agit de transposer. En effet, à l'apocope sur le premier mot du texte « trans- » qui semble se résoudre deux segments plus loin avec « PERcé » répond, en entrant en tension avec cette unité de sens apparente, la mise en exergue du dernier mot du poème, à la fois, typographiquement, et dans son existence sonore, dans la

¹¹¹ Cette analyse de la mise en page se fonde sur la théorie de la résonance du signe plastique sur l'espace de la toile développée par Kandinsky dans *Point et Ligne sur Plan*, traduction S. et J. Leppien, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1988.

mesure où l'emploi des majuscules correspondrait à une augmentation du volume de la voix. Or le terme «FULGURANCE », par la sonorité de ses deux dernières syllabes, produit une sorte de nécessaire relecture ou réécoute du premier mot du poème, dont l'apocope, qui semblait résolue, devient polysémique. Cette analyse du *Poème-partition D2* rejoint l'idée développée par Jean-Pierre Bobillot de «musication quasi continue de la matière verbale »¹¹².

- *Poème-partition T*, « *VI poèmes sur des peintures de Tàpies* ».

Le *Poème-partition T* est également le résultat d'une « grande rencontre », mais cette fois, d'un point de vue purement artistique, qui peut, en quelques sortes, apparaître comme unilatérale. En effet, de la même manière que pour *D2*, Heidsieck a fait parvenir son texte à la galerie Stadler, dans laquelle il avait découvert l'œuvre de Tàpies, et plus tard à Barcelone, à la Fondation Tàpies. Mais la rencontre entre le peintre et le poète n'eut jamais lieu, Bernard Heidsieck n'a jamais reçu de réponse ni de la galerie, ni de la fondation, ni même de l'artiste. Au-delà de cette dimension anecdotique, l'analyse de ce poème-partition est d'autant plus intéressante que, mise en regard avec celle des textes sur Degottex, elle met en évidence le fait que ce travail de « transposition » d'un climat pictural et d'une tension en « mots et sons », n'est pas une entreprise ponctuelle, mais qu'elle s'inscrit bien dans une continuité. Entre 1954 et 1959, plusieurs expositions Tàpies se déroulent à la galerie Stadler. Bernard Heidsieck met lui-même en évidence l'idée d'«immobilité» de la peinture qui semble avoir résonné avec son travail poétique. Cette « idée en peinture » est le strict opposé de celle à l'origine du travail sur Degottex - qui correspondait au «mouvement». Le fait de choisir d'écrire sur une œuvre plastique située à l'opposé, en termes de tension picturale, de celle de Degottex, conforte l'idée d'un geste d'expérimentation dans cette écriture de la « transposition ». Il faut déjà remarquer une similitude stylistique très forte entre ces deux textes. En effet, le *Poème-Partition T* est construit sur un traitement similaire des mêmes figures de rhétorique « traditionnelles ». Employées, comme dans *D2+D3Z* jusqu'à saturation, elles provoquent les mêmes types d'effets de matières d'un point de vue visuel. Le *Poème-Partition T* se distingue, en réalité, par les effets rythmiques qui découlent de l'utilisation quasi systématique des outils

¹¹² Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck, poésie action*, op. cit.

stylistiques utilisés dans *D2+D3Z*, là où les saturations des aphérèses, apocopes et épitrochasmes permettaient la « transposition » de l'idée de mouvement.

Nous verrons comment ce même trait permet ici la « transposition en mots et en sons d'un climat » défini par Heidsieck comme « immobilité ». À cette « idée en peinture » repérée par Heidsieck comme entrant en résonance avec son travail poétique, s'ajoutent les prémisses de l'introduction, par Heidsieck, à l'aide du magnétophone, d'éléments non verbaux - matériaux à part entière du poème sonore.

Ce procédé peut être, en partie, analysé comme la « transposition » du travail pictural de Tàpies, dans la mesure où celui-ci introduit dans ses toiles, dès 1954, des éléments étrangers aux matériaux picturaux traditionnels, tels que le sable, le ciment, le tissu, le bois... L'enjeu du travail de Heidsieck sur Tàpies se situe, dès lors, à deux niveaux : d'une part, dans les modalités de transposition, dans le *Poème-partition T*, avec le simple matériau verbal de l'«idée en peinture », «immobilité » ; d'autre part, dans le fait que cette « idée en peinture », ou plutôt ce geste de Tàpies d'introduire sur la toile des éléments non picturaux, annonce l'«idée en poésie », du geste de Heidsieck : introduire, à l'aide du magnétophone des éléments non verbaux dans le poème.

Le poème « I » use des mêmes figures de rhétoriques traditionnelles que celles de *D2+D3Z*, tout en provoquant des effets rythmiques absolument inverses. En effet, quand l'emploi combiné jusqu'à saturation des aphérèses, apocopes, épitrochasmes et enchâssements permettait la transposition rythmique du « mouvement », ce même emploi permet, dans le *Poème-Partition T*, la transposition, dans des effets de rythmes opposés, de l'idée d'«immobilité ».

« gravier gravé grès gra grave grès grise

ise sable ciment sil grès lence gris grève granu

gris grève gris grève gris grès gris grès lite

granu gris lite gra plages griffées griffes line

griffures nuline lice aires »

« sil

cica lencieuse trice catrice as cica cèse tri-

TERRES »

La variation qui permet à Heidsieck, en utilisant le même procédé stylistique, de transposer une « idée en peinture » quasiment inverse à celle développée par Degottex, réside dans deux dimensions qui se situent toutes deux sur un versant sonore. D'une part, les sonorités des termes employés, très largement labiales et gutturales, provoquent nécessairement un ralentissement de la diction ; d'autre part la lecture par Heidsieck de ce premier poème de *T*, correspond à l'application en poésie sonore du *crescendo* musical, interrompu simplement par deux *fortissimi* sur « TACT » et « quartz », situés au centre du texte. Le *crescendo* qui débute la lecture, donc l'écoute, du texte dans un quasi-murmure provoque un effet paradoxal d'immobilité dans la mesure où celui-ci est créé par un débit très rapide de termes inaudibles, ce texte provoque réellement un sentiment sonore de quasi immobilité alors même que son mode de diction repose sur la vitesse. L'emploi des deux *fortissimi* crée un effet d'immobilité comparable au sentiment musical d'un *staccato* en *fortissimo*, là encore, la vitesse d'exécution ou de diction provoque un sentiment paradoxal pour l'auditeur, ou le lecteur-auditeur, dans la mesure où, à un débit sonore fondé sur la vitesse de diction, correspond, au niveau de la réception du texte, un effet d'« immobilité ». L'auditeur se retrouve dans une étrange position qui lui fait appréhender les différentes sections du *Poème-partition T* comme autant d'entités, comparables à des blocs sonores qui provoqueraient chacun ce sentiment paradoxal d'immobilité.

L'analyse du poème « II » permet également de repérer les modalités de la transposition, dans la lecture du *Poème-Partition T*, de l'idée d'immobilité. Ce texte est construit de façon audible et visible sur deux mouvements fondés sur des constructions inversées quasi symétriquement. La première partie du poème fonctionne sur un rythme binaire entre des éléments inaudibles, qui correspondent aux deux colonnes transcrites en lettres majuscules, et la colonne centrale construite essentiellement sur des suites de termes, fondées sur l'emploi d'aphérèses et d'apocopes, ayant toutes un débit de lecture semblable, tout à fait audible qui crée ainsi une tension, un rythme contrapuntique, qui provoque lui aussi un sentiment d'« immobilité ». Ce sentiment est créé par la tension entre éléments audibles et inaudibles, et entre un rythme régulier, mais saccadé des éléments de la colonne centrale, et un débit assez monocorde des éléments en majuscules. On notera que la typographie choisie pour la mise en page du texte entre en tension avec l'idée de poème-partition dans la mesure où les paroles inaudibles sont en lettres majuscules qui servent généralement à noter pour le poète-lecteur les termes à prononcer plus fort ou plus distinctement ou encore plus rapidement.

À ce premier mouvement, fondé sur une construction contrapuntique assez régulière pour créer un effet paradoxal d'immobilité, fait écho un second mouvement dans lequel les

éléments audibles et rythmés très fortement encadrent les éléments inaudibles. On notera à nouveau la typographie étonnante, dans la mesure où, cette fois, les éléments audibles sont en lettres majuscules et les inaudibles en minuscules. Quoi qu'il en soit, l'essentiel de cette construction absolument symétrique, d'un point de vue sonore, rythmique et visuel, vise à créer un climat d'immobilité avec des éléments par définition en mouvement, puisque dits à haute voix dans un temps limité. C'est bien en termes de blocs sonores qu'il semble possible de repérer cette transposition d'une idée picturale. De la même façon que l'immobilité à l'œuvre dans les toiles envisagées est le résultat d'un mouvement bien précis, un « geste pictural », le sentiment d'immobilité perçu par le lecteur-auditeur est l'aboutissement d'un « geste d'écriture », qui, dans le cas précis de la poésie sonore ne peut être qu'un mouvement des lèvres, du corps et des sons. Ainsi, la transposition de cette première « idée en peinture » peut être qualifiée de paradoxale, dans la mesure où l'immobilité poétique lui faisant écho est le fruit de plusieurs mouvements additionnés. Au-delà de cette « transposition » de l'idée d'« immobilité », située essentiellement du côté d'un sentiment d'audition du texte, il semble que l'essentiel de ce qui se joue entre le texte et son pré-texte pictural réside dans l'expérimentation de ce qui deviendra très vite une des « idées en poésie » les plus décisives de l'œuvre de Bernard Heidsieck. Cette expérimentation se situe toujours dans la tentative de « transposition du climat » des toiles de Tàpies en « mots et en sons ». Il s'agit, pour Heidsieck, de trouver un moyen stylistique de faire apparaître cette seconde « idée en peinture » entrant en résonance quasi *a priori* avec son travail poétique : l'introduction sur la toile, d'éléments non picturaux à côté des éléments picturaux traditionnels. Il semble que, de ce point de vue, la transposition se situe sur un traitement du matériau verbal servant usuellement à nommer le matériau pictural utilisé par Tàpies.

C'est, en effet, dans l'entreprise qui consiste à nommer les matériaux, picturaux ou non, employés par Tàpies, que se situe le second espace de résonance entre le prétexte pictural et le poème-partition. Nommer ces matériaux revient, tout d'abord, à mettre en évidence l'« idée en peinture » de Tàpies comme un simple constat. On peut citer le poème « III », « ocre sable gris poussière noire », mais en plaçant, visuellement et dans le débit sonore, les éléments picturaux et les éléments non picturaux au même niveau, Heidsieck semble, en quelques sortes, reconnaître l'importance de cette « idée en peinture » par rapport à son travail poétique. Ainsi, ce n'est qu'après avoir effectué cette entreprise de nomination littérale que le poète débute le jeu sonore sur le matériau verbal servant usuellement, dans le langage courant, à nommer les couleurs ou les objets employés par Tàpies comme matériaux. Se développe alors une sorte de résonance lexicale entre la toile et le texte :

« saaable »

« côtérisées

couches dép' sur dépôts couches dép' de terre sed' de de

diments ciment dép' de murs et terres dépôts sur couches

surfaces tifiées strat' argiles de sables quartz ciment

super de terres perpo sur terres et murs ou micas perposés

strat' posés superpo goudrons tifiés déposés posés

sédiments sables sables saaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaable sel sec »

« gris grève gris grève gris grès gris grès »

Le traitement du matériau verbal servant usuellement à nommer les matériaux utilisés par Tàpies procède suivant un double mouvement d'*assimilation* et de *saturation*s, sonores et visuelles. L'assimilation est obtenue par une sorte de mise à niveau généralisée qui passe par la typographie des termes envisagés, le débit sonore régulier et l'application systématique des mêmes procédés d'écriture, qu'il s'agisse d'éléments picturaux ou non. En effet, tous font l'objet d'aphérèses et d'apocopes. Les saturations sonores et visuelles découlent de ces faits stylistiques et peuvent être considérées comme les prémisses de l'introduction d'éléments non verbaux dans les textes de Heidsieck. Notamment en multipliant les *glissandi*, Heidsieck tente de développer une modification de la nature même des termes envisagés. Ces tentatives de transformations de l'« objet mot » annoncent l'introduction littérale de l'« objet son », prélevé ailleurs que dans l'espace textuel grâce à l'utilisation qui deviendra systématique du magnétophone.

b. Des oeuvres plastiques comme para-textes : analyses de quelques collaborations.

Après avoir proposé une analyse de textes relevant de ce que j'appelle, avec Heidsieck, une « écriture de la transposition », (« transposition en mots et en sons » de « climats » picturaux préexistants), il semble nécessaire de partir d'un second constat d'évidence. Au-delà

du désir d'écrire *sur* des œuvres plastiques, on peut remarquer un désir de Bernard Heidsieck de travailler directement *avec* des plasticiens dont les productions deviennent alors comme des para-textes, c'est-à-dire qu'elles se situent à côté du texte, et que d'une certaine façon, elles ont un degré de réalisation effective intrinsèquement liée à ce texte, et inversement, du moins dans l'espace de diffusion de ce travail en commun. Je propose, ici, l'analyse de *Hide and Seek* et *Encoconnage / passe-partout n°9*. La justification de leur mise en parallèle réside dans le fait que chacun des ces poèmes correspond à des gestes de création collective. Ils pourraient être considérés comme relevant d'une problématique du « livre d'artiste », si la notion de livre était pertinente pour la dimension publique de la poésie sonore.

Il semble utile de rappeler les propriétés définies par Anne Moeglin-Delcroix, dans *Esthétique du Livre d'Artiste*¹¹³, dans la mesure où celles-ci peuvent nous aider à mettre en évidence ce qui se joue dans les diverses collaborations entre Heidsieck et des plasticiens. Anne Moeglin-Delcroix propose une typologie des différents types d'ouvrages relevant d'une volonté de diffuser, sous la forme d'un livre, des productions plastiques, qu'elles soient ou non liées à des textes d'écrivains. Moeglin-Delcroix parle de « livre d'artiste » lorsqu'il s'agit d'un objet peu onéreux, réalisé par un plasticien et produit dans le but d'une diffusion de type homogène, c'est-à-dire que tous les exemplaires en sont identiques et qu'il n'existe pas de tirage de tête correspondant à un « livre-œuvre d'art ». On peut citer, pour exemple, les *Mouvements*¹¹⁴ d'Henri Michaux. Ce livre uniquement composé de dessins, est édité par Gallimard comme un livre traditionnel (régime allographique), la notion d'« original » n'y est plus pertinente, ce type d'objets dissout l'idée bibliophilique. Dans le cas d'un livre auquel s'ajoute la valeur autographique, constituant une œuvre plastique, (un original diffusé sous forme livresque), elle parle de « livre de peintre ». Ce terme générique englobe tous les types de productions plastiques. On peut, ici, évoquer le tirage de tête du *Poème-Partition V*, qui correspond à cette définition du « livre de peintre », dans la mesure où la plasticienne Ruth Franken a réalisé, pour l'édition limitée du texte de Bernard Heidsieck, des livres-objets, produits en petite quantité, et vendus à un prix élevé. Les « livres de peintre » sont, au contraire des « livres d'artistes », des objets autographes, dont le nombre se structure autour de la distinction entre l'original et le fac-similé.

La zone la plus difficile à définir correspond aux livres qui sont la trace d'une collaboration entre un écrivain et un poète, mais qui n'entrent ni dans la catégorie de « livre de peintre » ne remplissant pas le critère autographique, ni dans celle du « livre d'artiste » du

¹¹³ Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du Livre d'Artiste*, Paris, Jean-Michel Place, Paris, 1997.

¹¹⁴ Henri Michaux, *Mouvements*, éditions Gallimard, Paris, 1951.

fait de la collaboration entre un écrivain et un plasticien. Yves Peyré propose, pour ce cas précis, le terme de « livre de dialogue »¹¹⁵. Ces distinctions sont intéressantes dans la mesure où elles peuvent nous aider à cerner les enjeux, dans le champ de la poésie sonore, de ce qui peut apparaître comme l'équivalent de ces livres-objets, mais avec la particularité d'être éphémères, puisque, effectifs dans le seul temps des lectures-performances. Les textes envisagés ici permettent de tisser ce lien d'équivalence entre deux types de productions - l'une qui se situe du côté du livre-objet, l'autre du côté de la présentation en public d'un travail à quatre mains. Cette plasticité est donc une production appartenant aussi bien au domaine des arts plastiques qu'à la poésie sur le mode de la « rencontre » de deux personnes et de deux médias différents. L'étude des modalités des textes permet ainsi d'envisager ces derniers sous un angle un peu différent de celui habituellement appliqué au champ de la poésie sonore.

- *Janicot + Heidsieck = "Hide and Seek"...*

Hide and Seek peut être considéré comme appartenant, du moins en partie, à la catégorie du « livre d'artiste ». Cet ouvrage est, avant tout, un livre de photographies de Françoise Janicot. Il est peu onéreux et sa diffusion correspond aux critères définis par Anne Moeglin-Delcroix. Cependant, le travail photographique de Janicot est bien mis en présence d'un texte de Heidsieck, écrit a posteriori. De ce point de vue, *Hide and Seek* serait plus proche de la définition proposée par Yves Peyré. C'est bien un espace dans lequel se côtoient le travail photographique de Janicot et un travail poétique d'Heidsieck, qualifiable d'« original » dans la mesure où il n'a pas de dimension explicitement sonore, c'est un livre-objet. Les photographies de Françoise Janicot correspondent à un moment où son travail plastique se fondait sur l'idée du « caché / montré ». Ce travail, déjà amorcé dans ses monochromes gris, parfois recouverts de grillages, est ici repris par le fait de photographier, en général en milieu urbain, des choses cachées. L'objectif devient ainsi une sorte de voie d'accès à un réel dissimulé et comme réservé aux initiés. Ce livre fait apparaître une dimension nouvelle dans les liens entre l'écriture poétique de Bernard Heidsieck et des travaux situés dans le domaine plastique. En effet, il convient ici de parler d'un rapport de type para-textuel dans la mesure

¹¹⁵ Yves Peyré, *Peinture et Poésie, le dialogue par le livre*, Gallimard, Paris, 2001.

où les photographies envisagées n'ont au départ pas de lien prédéfini avec le texte poétique, la genèse de ce livre est à situer dans une sorte d'échange texte-photographies. Ce qui se joue dans *Hide and Seek* peut donc être rapproché de ce qui se joue lors de la création d'un livre se voulant correspondre à la trace d'une collaboration entre un écrivain et un plasticien, un enjeu auquel s'ajoute une dimension qui se rapproche du « pied de nez à l'Etat Civil », (dans la mesure où *Hide and Seek* signifie « cache-cache » mais joue également sur les sonorités de « Heidsieck »). Le texte de Bernard Heidsieck, s'il n'a pas d'existence explicitement sonore, c'est-à-dire qu'il ne fait l'objet ni de lectures, ni d'enregistrements, se fonde, du moins, sur un fait stylistique marquant, qui se situe du côté de l'idée de dialogisme et qui laisse une place conséquente non au sonore, mais à une certaine forme d'oralité. Heidsieck développe ici une écriture polyphonique plus proche de ses écrits théoriques sur la poésie sonore en général et son propre travail, que de ses textes poétiques. On peut, en effet, aisément faire le rapprochement, du point de vue de leur tonalité, entre ces textes et n'importe quel extrait de ses *Notes Convergentes*¹¹⁶.

« Bien ! Bon ! Ca tape ferme et tombe drû. Oh ! Tout autour, tout autour ! Passe-moi ta tarte...mieux...donne-moi ta crème : je te la fouette, je te la consomme...prête-moi ton environnement et je te passe mes conditionnements. »

Cet extrait du premier texte de *Hide and Seek* peut être mis formellement en parallèle, par exemple, du début du texte *Notes Convergentes* qui date des mois de mars 1967 à 1968 :

« ...bon, bon, BON...et puis... bon...et puis...comment ? ...et puis... ».

Au-delà de la tonalité quelque peu différente de celles des poèmes sonores, le travail de Heidsieck à côté des photographies de Janicot réside dans une tentative de synthétiser les deux dimensions du livre, texte et photographies, par le glissement qu'il opère de l'idée de «cache-cache » à celle de « pied de nez ». Ce glissement s'opère par le traitement évolutif qu'il applique à l'écriture d'un texte polyphonique. Les textes « I » et « II » peuvent être assimilés à une polyphonie de type schizophrène proche du « on n'est pas seul dans sa peau »

¹¹⁶ *Op. cit.*

de Henri Michaux¹¹⁷, quand le texte « III » est une sorte de polyphonie de type imitative. Ce dernier peut, en effet, être lu comme la retranscription d'un dialogue entre Heidsieck et Janicot, qui passe de l'évocation du travail photographique de celle-ci au travail poétique de celui-là,

« -FICHTRE ? QU'EST-CE QUE CE FATRAS DE MOTS ? -un simple rappel de lieux TOILES ET DESSINS, JE CACHE, OUI, OU PRESERVE, DANS LES PHOTOS, JE communs, d'évidences superficielles, sans doute...-DOIS-JE DONC EN CONCLURE QUE POUR VIVRE HEUREUX... ? -je te retourne la question ! (...) -DANS LES DENUDE OU PONCTUE. »

à l'évocation à peine cachée du pied de nez au « couple Heidsieck » :

« -C'EST TOUT, VRAIMENT ? -oui, ...sinon...sinon que j'adore, oui, et admire, qui plus est, ou vice-versa... !

-QUOI ? -eh bien...eh bien...cette fois, c'est moi qui te le cacherai ! ».

Hide and Seek, semble, dès lors, réunir bon nombre des aspects caractéristiques des «rencontres » entre le poète et des plasticiens. Ce texte se situe, en quelques sorte, à tous les niveaux de la « rencontre », puisqu'il alterne entre un texte « sur » des photographies de Janicot et un texte « pour » Françoise Janicot. Son mode de fonctionnement stylistique est intéressant car, ce texte est, à ce titre, une d'exception, du côté de l'oralité de type phrastique, donc différent des poèmes sonores, et proche des textes de type plus théorique. Dans le même temps, écrit sur un travail plastique, ce texte est à la charnière d'une écriture sonore et d'une écriture théorique. La situation spatiale des photographies de Janicot, à côté du texte de Heidsieck, est bien différente de celle des peintures de Degottex, Tàpies et Janicot. On peut donc conclure que ce sont les modalités « *spatiales* » de la rencontre qui spécifient les modalités de fonctionnements des textes.

Au-delà de ce constat, il est possible d'envisager les enjeux de ces rencontres en termes de positionnements. À chaque situation possible de l'œuvre d'art par rapport au poème correspond une posture singulière du poète. L'analyse de ces questions de positionnements géographiques du texte par rapport à l'œuvre d'art se complexifie dans le cas des

¹¹⁷ Henri Michaux, *Qui je fus*, éditions Gallimard, collection Poésie/Gallimard, Paris, 2000.

«rencontres» qui ne trouvent leur effectivité que lors de la lecture performance donnant à voir de façon simultanée le travail des deux créateurs. De la publication d'un livre en commun à la réalisation à quatre mains de lectures-performances, quelque chose se développe dans ces liens para-textuels entre le texte poétique et l'œuvre plastique qui permet, peut-être, de mettre en évidence le caractère inouï de la poésie sonore de Bernard Heidsieck, lorsqu'il invente de nouvelles modalités de travail avec des plasticiens dans l'espace contingent de la lecture-performance comme en témoigne le *passe-partout* n°9.

- ... = « *Encoconnage* »

« Il s'emmailota. Douillettement. Bandelette par bandelette (...). Un pouce de son corps après l'autre. Au moins passerait-il inaperçu. Meticuleusement. Médicalement...Et disparut...»

Coconnage.¹¹⁸

Seize ans après *Sitôt Dit*, Bernard Heidsieck revisite ce poème « écrit », pour en proposer une « réécriture sonore » sous la forme du *passe-partout* n°9/ *Encoconnage*. Jean-Pierre Bobillot repère comme « principe exclusif de composition » de ce texte le « double processus d'enveloppement et, à mesure, de disparition » évoqué dans le poème de 1955. « Mieux : rencontrant par là -est-ce un hasard ?- le travail que poursuivait à l'époque Françoise Janicot, « sur l'image-concept du caché », le dit passe-partout devait trouver son plein achèvement (...) en devenant le pré-texte (...) d'une action, réalisée le 19 mars 1972, et qu'elle intitula (...), Pelotage et Cache-Bibi »¹¹⁹.

Le processus est alors inversé, le texte de Heidsieck devenant de façon quasi symétrique le pré-texte à la performance de Janicot. Aux résonances qu'Heidsieck avait trouvé dans les « idées en peintures » de Janicot font dès lors écho les résonances que Janicot repère dans les « idées en poésie » de Heidsieck. Il intéressant de remarquer que le texte du *Passe-partout* est édité avec les photographies, réalisées en studio, de la performance de Janicot. Ce mode

¹¹⁸ Extrait de *Sitôt Dit*, premier recueil de poèmes de Bernard Heidsieck publié chez Pierre Seghers en 1955, cité par Jean-Pierre Bobillot dans *Bernard Heidsieck, poésie action, op. cit.*

¹¹⁹ Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck, poésie action, op. cit.*

d'édition, qui rejoindrait les questions, évoquées pour *Hide and Seek*, de la nature d'un tel ouvrage, semble donner à ces deux productions artistiques distinctes, un statut particulier qui serait de l'ordre d'une « inséparabilité ». Cette idée de deux créations devenant inséparables du fait de leurs modes de diffusion publique et éditoriale permet de soulever un enjeu essentiel de l'analyse des liens entre des textes de Heidsieck et des œuvres plastiques. En effet, une fois devenu la « bande-son » de la performance de Janicot, ce texte devient pour le spectateur, indissociable de celle-ci, comme par un effet de permanence rétinienne. Ce que l'œil associe à l'oreille, donc au poème sonore, c'est bien la vision de Françoise Janicot s'« encoconnant ». Le fait de présenter un travail plastique et un travail poétique en commun implique la création d'un lien insécable entre ces deux productions. La position para-textuelle, lors de la présentation de ces œuvres, de la performance de Janicot et du texte de Heidsieck, provoque l'émergence d'un statut nouveau des deux créations qui correspond à la réalisation effective d'une transversalité entre deux champs artistiques. L'expérimentation au cœur de ce type de « rencontre » ne se situe plus dans une résonance qui irait de l'œuvre plastique vers l'écriture poétique -comme c'était le cas pour les *Poèmes- Partitions D2+D3Z* et *T* - mais dans un espace plus large qui relève de l'idée de *transversalité* entre les arts réalisée, non plus selon des modalités qui alièneraient une production à une autre, mais selon des modalités qui prolongent les présupposés de la notion de « grande rencontre ». Une sorte de « livre de peintre », ou de « livre de dialogue » limité au temps de la représentation. Dans le cas précis d'*Encoconnage*, il existe quatre enregistrements successifs du même texte, que Bernard Heidsieck justifie ainsi :

« Leurs variations ne résultent, en fait, que du dosage de travail en studio qu'a nécessité leur mise en place respective : passage, en quelque sorte, de l'*encoconnage* 'simple'-quasi routinier, pur constat – à l'*encoconnage* 'obsessionnel' avec démultiplication grisante des rotations, vitesses, superpositions, distances, enchevêtrements et pressions diverses. Auto-ficelage, donc, des pieds à la tête ! Une simple évidence ! Et de se tisser, oui, constamment, des ficelles en tous genres ! Cela conduisant, il est vrai, du plus inextricable embrouillamini à l'extase pure du derviche tourneur. »

On voit bien comment, de l'aveu même de Heidsieck, l'enregistrement du pré-texte de la performance de Janicot est étroitement lié à la réalisation de celle-ci. Cet exemple de travail à quatre mains complexifie nos catégories de positionnement d'ordre quasi spatial entre le texte

et la production plastique qu'il côtoie. En effet, la « rencontre » est, dans ce cas précis, tellement effective entre le poète et le plasticien, que le texte, qui se positionne comme *pré-texte* à la réalisation de la performance fonctionne en même temps de façon *para-textuelle* avec celle-ci. Les enjeux de chacune des positions se croisent pour s'additionner dans la création collective d'une œuvre artistique en définitive inclassable¹²⁰. Elle est à la fois de l'ordre du texte, et de la production plastique, la performance de Janicot entrant en résonnance avec le geste de lecture du poème sonore. *Encoconnage* vient ainsi confirmer l'« idée en poésie » de Heidsieck selon laquelle « le poème donc, ainsi, enfin, se doit de se situer toujours à l'extrême limite de lui-même. » La collaboration artistique entre Heidsieck et Janicot peut apparaître comme un espace d'expérimentation de différentes modalités visant à toujours « situer le poème à l'extrême limite de lui-même ». De l'expérimentation d'une écriture de la « transposition » à celle de la création d'une œuvre « en commun », témoin d'une réelle transversalité entre poésie et domaine plastique, la notion d'« objet poétique complexe » se dessine de plus en plus précisément. Afin d'être en mesure de totalement cerner ces types de liens, il est maintenant nécessaire de se pencher sur *Canal Street*, texte qui peut être considéré comme la synthèse de la rencontre entre productions plastiques et poétiques dans le travail de Heidsieck.

c. Des œuvres plastiques comme pré-texte, para-texte et méta-texte : « Canal Street », transversalité et communications.

« Canal Street, une matinée, une matinée du mois de mai, une matinée du mois de mai de l'année, de l'année 1973, et par bonheur et surcroît, par grâce et hasard, voulu sans doute, ce coup de foudre, flip, pour de vieux et disparates transistors bradés, entassés là, par terre, par genres et par prix, devant 2/3 boutiques à trésors, dehors, dans des cartons pourris. »¹²¹

¹²⁰ Ici, la désignation de l'élément textuel comme « poétique » me semble, en réalité, qualifier bien plus l'environnement de création et de diffusion que l'objet textuel à proprement parler. Cette collaboration peut être considérée comme un « cas » qui tend à montrer la non pertinence des définitions génériques et disciplinaires.

¹²¹ « De Canal Street ... à Canal Street », in *Canal Street*, éditions Al Dante, collection Niok, Paris, 2001. Une autre version de ce texte existe, sous le même titre, dans *Le Colloque de Tanger*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1976.

Canal Street correspond à un moment de synthèse entre poésie et plasticité dans les processus de création de cette « fabrique du poétique ». La synthèse entre un intérêt du poète pour des types de création qui peuvent entrer dans une résonance féconde avec son projet d'écriture, et le désir de créer avec des plasticiens, trouve un prolongement tout naturel dans le fait d'être, à la fois, le plasticien et le poète à l'origine d'une création inédite dans l'ensemble de sa production. En effet, Heidsieck avait déjà effectué un travail de plasticien en réalisant les planches d'« écritures/collages » des « 100 foules d'octobre 70 », ainsi que celles des « 40 machines à mots » dont les planches de *Canal Street* sont considérées par l'auteur comme la suite logique. Il avait aussi déjà collaboré de plusieurs façons avec des plasticiens, mais il n'avait encore jamais réuni, dans un même mouvement, créations poétiques et plastiques, ou pour être plus précis « fabrique » de textes et d'objets – disons - « visuels ». *Canal Street* permet, non seulement, de réunir pré et para textes, mais également d'introduire la notion de méta-texte. Dans *DE CANAL STREET...À CANAL STREET*, Bernard Heidsieck met en évidence les différents moments qui ont permis d'aboutir à la nature finale de cette création à multiples facettes, sorte d'archétype de l'« objet poétique complexe ».

- ***La création plastique : constitution des « écritures/collages », pré-textes à venir.***

C'est donc un pur hasard qui est à l'origine des « écritures/collages » de Canal Street, une promenade à New-York des transistors vendus dans des « cartons pourris » et un « coup de foudre »... Avec l'idée immédiate d'en faire, dès mon retour, des planches d' « écritures/collages » (...), j'en ai choisi -régal- plus de 50 »¹²².

Heidsieck évoque également, dans ce texte, la mort récente de Georges Maciunas «bouillonnant boss de FLUXUS ». Cet hommage, motivé par le hasard du lieu - la boutique des « célèbres boîtes Fluxus » se trouvant « sur le trottoir en face » de celle des transistors de Heidsieck – indique, peut-être, la volonté de s'inscrire dans une veine plastique proche de Fluxus. Cette volonté est soulignée par Heidsieck dans un entretien réalisé par Gérard-Georges Lemaire et Philippe Mikriammos,

¹²² In « De Canal Street...à Canal Street », *op. cit.*

« Je pense à ce sujet - et ce sont du reste des recherches qui se sont faites parallèlement - aux actions de Fluxus, qui étaient très économes dans leurs moyens et qui s'inscrivaient dans une recherche scénique et non sonore (...). Ils exécutaient de simples actions, et c'est là que je les ai beaucoup appréciés : elles étaient très subtiles et très parcimonieuses dans leurs moyens, leur gestuelle et leur symbolique. Mon optique est exactement la même, sauf que je n'interviens que pour accompagner le texte enregistré ou pour me superposer car, dans le cas de certaines œuvres, je suis amené à intervenir en contrepoint »¹²³.

Ainsi *Canal Street* est doublement placé sous le signe d'une plasticité, à la fois, comme pratique préalable à l'écriture, et comme contexte de réalisation, clairement assimilé à une veine Fluxus. La situation *a priori* « plastique » de cet ensemble (création plastique/création sonore écrite et enregistrée/lecture-performance) dans un contexte artistique explicitement évoqué par l'auteur participe de l'idée selon laquelle *Canal Street* peut être considéré comme un agencement de diverses pratiques qui produisent la synthèse de plusieurs postures du poète.

« DEUXIEME TEMPS

Celui de la réalisation, en 1974, de 50 collages, chaque planche utilisant un ou plusieurs transistors associés à de la bande magnétique (enregistrée) - mon naturel, en sus du papier, sinon revendicatif, support de travail. Nous en sommes donc, à ce niveau, à l'assemblage : d'un axe de communication, (*Canal Street*), à une mini centrale de communication, (chaque transistor), à un support vecteur de communication, (la bande magnétique). » C'est bien au départ une démarche traditionnellement qualifiable de plastique dont il s'agit. Les planches d'« écritures/collages » peuvent dès-lors être considérées comme le pré-texte de *Canal Street*. C'est-à-dire que les notions de « résonances » entre des « idées de type plastiques » et des « idées en poésie » s'appliquent de la même manière ici que pour les Poèmes-partitions ayant comme pré-textes des œuvres picturales réalisées par d'autres plasticiens. *Canal Street* peut apparaître comme l'espace d'une expérimentation évolutive, d'une pratique plastique vers une forme particulière de ce que nous appelons l'écriture de la transposition. »¹²⁴

¹²³ In *Colloque de Tanger*, « Textes provoqués ou suscités par Gérard-Georges Lemaire à l'occasion de la venue de William S. Burroughs et de Brion Gysin à Genève entre le 24 et le 28 septembre 1975 », *op. cit.*

¹²⁴ In « De *Canal Street*... à *Canal Street* », *op. cit.*

- *Écriture, enregistrement et transformation de 50 planches en 35 textes.*

« TROISIEME TEMPS

Celui de l'écriture. (Mais oui !)

50 planches donc...d'où 50 textes. Chacun suscité par chaque collage préexistant.

Nouvelle approche, second dialogue au niveau des mots. »¹²⁵

Ce troisième temps correspond au moment de l'écriture de la transposition des « idées plastiques » du plasticien-poète en « idées en poésie » du poète-plasticien. De la même manière que pour Degottex, ou Tàpies, et contrairement au projet initial de Heidsieck, le nombre de textes ne correspond pas au nombre de créations plastiques, la possibilité d'illustration, est donc, encore une fois, hors de propos.

« L'enregistrement fut réalisé au cours des nuits du mois de juillet 1976, les 50 textes finissant par se résumer, du fait de mixages en 35 enregistrements. Confrontée visuellement à chaque planche, chacune des 35 « lectures » s'est voulue différente. »¹²⁶

La notion d'œuvre plastique comme para-texte prend, à cette étape de la création sonore de *Canal Street*, une importance décisive. En effet, Heidsieck met bien en évidence le fait que, lors de l'enregistrement de ces passe-partout ayant des « écritures/collages » pour pré-textes, la plasticité comme point de départ du texte n'a jamais été oubliée, texte et collage étant sans arrêt « confrontés » au moment de la lecture en studio d'enregistrement. Mais *Canal Street*, en plus de synthétiser les situations pré- et para-textuelles qui déterminent les modes de fonctionnement entre le texte et la création plastique, présente une dimension jusqu'alors inexistante dans ce type de liens : la méta-textualité de la dimension plastique.

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Idem.*

- *La mise en scène d'ordre quasi plastique de la lecture-performance de ces textes.*

Je me fonde ici sur la notion de « plasticité du sonore » développée par Jean-Pierre Bobillot¹²⁷, elle permet de considérer les éléments de mise en scène des lectures publiques de *Canal Street*, comme relevant du domaine de la plasticité. Jean-Pierre Bobillot met en évidence le fait que le lecteur-spectateur d'une lecture de Bernard Heidsieck en ressort avec plus de souvenirs d'images que de sons, et il assimile cette sorte de permanence rétinienne des postures du poète-lecteur à des éléments appartenant au domaine plastique, plus proche de la notion de performance que de poésie visuelle. La dimension méta-textuelle de cette plasticité «seconde» apparaît sous la plume de Heidsieck dans des termes très proches de ceux que j'emploie :

« la deuxième lecture ou lecture « seconde » de cette série de textes, ou celle de l'un ou de l'autre d'entre eux, consiste, à genoux, face au public, les mains collées au sol, un micro devant soi et les pages éparpillées, et tandis que passe, à travers les enceintes, et coule, en stéréophonie, la bande magnétique pré-enregistrée,

· à se superposer à cette dernière,

(...)

· à lui fournir un contrepoint de sons verbaux non captables ou à peine audibles,

· à utiliser le hasard, les aléas du moment, du lieu ou du climat,

· à meubler l'espace de points de suspension,

· à choisir, à tout instant, tendu...,

· à se trouver ici, donc, et là, aussi, sans garde-fou, obligatoirement...

· chacune de ces « lectures », enfin, en doublure, d'un texte à l'autre, pouvant se révéler différente, d'un soir à l'autre. Avec un cassage de gueule toujours possible en prime.

Ouf! »¹²⁸

¹²⁷ Bernard Heidsieck, *poésie action*, Jean-Michel Place éditeur, Cahors, 1996.

¹²⁸ « De Canal Street...à Canal Street », *op. cit.*

Cette résurgence de la notion de plasticité intervient comme à un troisième degré dans les étapes de la création de *Canal Street* implique une réévaluation du terme même de plasticité. Il semble intéressant, à la lumière de l'émergence, avec *Canal Street*, d'une figure de poète-plasticien, d'envisager une confrontation de l'écriture poétique de Heidsieck avec la plasticité entendue comme un ensemble de gestes inhérents à la production d'œuvres relevant du domaine des arts plastiques.

J'aimerais mentionner des données que je n'ai pu analyser par manque de matériau, qui correspondent à des éléments complétant ce propos sur les liens entre les poèmes de Bernard Heidsieck et un certain nombre de travaux de plasticiens. Il convient d'évoquer la collaboration entre Heidsieck et Paul-Armand Gette, essentielle en ce qui concerne ce lien poésie / plasticité. Cette collaboration comprend deux temps forts, *Coléoptères and C°*¹²⁹ et la réalisation de « livres de peintre ». *Coléoptères and C°* est une lecture-performance à quatre mains constituée d'un texte de Heidsieck écrit à partir du travail de Gette, une intervention de Gette dessinant un coléoptère au fond de la scène et les « jeux de mains » des *Aélis*. Cette collaboration est aussi à l'origine de la réalisation de « livres de peintre », des petits livres faits à la main, avec les lettres de bois dont Gette se servait pour faire ses sculptures, on peut citer *Ptères* avec Henri Chopin, *Végétal avec Janicot*. Enfin il semble inévitable d'évoquer la revue de Gette, *Eter* qui devint par la suite *New Eter*, qui correspondait à « un assemblage dans une enveloppe de différents documents où il invitait un certain nombre d'artistes qui lui paraissaient proches de nous à cette époque. »¹³⁰

Enfin, il est impossible de faire l'impasse sur la première exposition des œuvres plastiques de Bernard Heidsieck qui se déroula à l'I. A. C. du 22 octobre au 27 novembre 1965, organisée par Jasia Reichard et intitulée *Between poetry and painting*, au cours de laquelle Heidsieck expose « un collage de foule sur un dépliant. Il y avait aussi une toile de Françoise Janicot dans laquelle se trouvaient incorporés des extraits d'un poème-partition. »¹³¹

« Voilà qui devrait rabattre le caquet des couillons qui ne manqueront pas de s'étonner qu'un poète puisse exposer, en tant qu'artiste, en tant qu'être multiple, dans une galerie d'art »¹³²

¹²⁹ La monographie consacrée à Bernard Heidsieck par Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck, poésie action*, op. cit., comporte des traces photographiques de cette performance réalisées par Françoise Janicot.

¹³⁰ Entretien de Bernard Heidsieck par Jacques Donguy publié dans le catalogue de l'exposition *Poésure et Peintrie*, op. cit.

¹³¹ *Idem*.

¹³² Jean-Jacques Lebel, « Poésie et dynamite, 3 : exposition chez Dongu », in *Bernard Heidsieck, Poésie et Dynamite con un testo di Jean-Jacques Lebel*, Factotum book 38, avril 1986 Sarenno-Strazzer editori.

B. Morphologie : typologie des gestes

« L'écriture a cinquante ans de retard sur la peinture. Je me propose d'appliquer les techniques des peintres à l'écriture ; des choses aussi simples et immédiates que le collage ou le montage. »

Brion Gysin.¹³³

Après avoir tenté de mettre en place des critères signifiants de classement du corpus regroupant les « objets poétiques complexes » de Bernard Heidsieck, j'aimerais proposer un travail équivalent concernant les gestes poétiques « nouveaux », constitutifs de cette « fabrique » du poétique en question. En effet, je vais tenter de montrer comment Bernard Heidsieck va se lancer dans une vaste entreprise d'importation, en poésie, des gestes fondateurs de ruptures, au XX^{ème} siècle, dans le domaine des arts plastiques. Il n'est plus ici question de « résonances » mais d'emprunts, de « rencontres » mais d'importations. Ce qui se joue n'est plus d'ordre subjectif, mais bien pratique. Le projet poétique de Bernard Heidsieck étant de « faire sortir le texte de la page, de le mettre debout », c'est-à-dire de transformer radicalement la matérialité du texte poétique, le fait d'importer des pratiques plastiques en poésie peut être considéré comme une nécessité première.

Gérard-Georges Lemaire, dans son introduction « 24 POINTS DE SUTURE POSES PAR GERARD-GEORGES LEMAIRE ET TROIS POINTS D'ORDRE DE BRION GYSIN », à l'édition française de *The Third Mind, Œuvre Croisée*¹³⁴, insiste sur cette idée de nécessité quasi élémentaire d'importer dans l'écriture, des pratiques plastiques. Son propos concerne le travail de Burroughs et Gysin sur le *cut-up*, mais il semble pouvoir être appliqué à la démarche de Heidsieck. En effet, il met en évidence le fait que des écrivains qui tentent de modifier la matérialité du texte sont confrontés à l'aporie matérielle de celui-ci. Le texte n'a de matérialité physique que dans son édition sous forme de livre. Il faut donc lui inventer, ou plutôt, réussir par des moyens inédits, à lui donner, une dimension matérielle. Dans le cas du *cut-up*, l'importation de cette pratique plastique dans le temps de l'écriture correspond, selon

¹³³ *Œuvre Croisée*, William S. Burroughs, Brion Gysin, traduit de l'américain par Gérard-Georges Lemaire, éditions Flammarion, Paris, 1976.

¹³⁴ *Idem*.

lui, à la solution trouvée à l'aporie de la matérialité littérale du texte. Ainsi, de la même manière que Burroughs et Gysin introduisent la matérialité dans le texte écrit grâce à la paire de ciseaux et au rouleau de scotch, Heidsieck introduit la matérialité en important diverses pratiques plastiques, au deux niveaux de créations « écrite » et « sonore ».

L'analyse de quelques « objets poétiques complexes » est nécessaire à ma tentative de classification des gestes de Bernard Heidsieck. Ces textes ont tous été publiés aux éditions du Soleil Noir en 1973, avec le *Poème-partition V*, il s'agit de « Ruth Franken a téléphoné », « la convention collective », « la cage », « la mer est grosse » et « la semaine ».

1. Le magnétophone

« Nous étions bien peu en ... », ...en... disons 1955. Il y a donc 25 ans. La poésie sonore est en effet née autour de cette date, à Paris, autour, donc, aussi, du magnétophone, inventé peu de temps auparavant, encore rudimentaire, certes, mais devenu financièrement accessible.

L'apport de ce nouvel outil de travail fut immédiatement multiple :

- le poème - difficileusement ou violemment - cherchait à s'extraire du papier, à se projeter hors de la page : la bande magnétique est donc arrivée à point nommé pour le recueillir, en guise de support d'enregistrement et de retransmission.

- le poème, tout à ses occupations centripètes, se triturait nombrilistiquement en tous sens : le magnétophone va renforcer ces possibilités, flatter ces tendances en lui fournissant triturages et manipulations au niveau du studio et de la bande, mais renversement radical, de façon centrifuge cette fois, en l'oxygénant et le rebranchant sur le monde.

- le poème voulait se faire entendre, recouvrer son oralité perdue : le magnétophone révélera au poète, sa voix : la conséquence immédiate en sera l'instauration de nouveaux rapports avec le texte, quant à sa construction, quant à sa conception, quant à sa retransmission publique.¹³⁵

Le magnétophone est donc constitutif des gestes choisis par Bernard Heidsieck pour modifier le format du poème, de poème écrit à poème sonore. Une remarque préalable à l'analyse spécifique et typologique de ces gestes s'impose. Les opérations de montage effectuées sur de la bande magnétique diffèrent radicalement de celles effectuées sur du papier avec du scotch et des ciseaux, dans la mesure où la bande magnétique ne permet pas de manipuler du texte mais de la parole brute, ou du texte performé en parole. S'ajoute ainsi au

¹³⁵ « Nous étions bien peu en... », in *Notes Convergentes*, op. cit.

texte la dimension phénoménologique de la parole énoncée : la bande magnétique permet, en effet, de manipuler du texte, mais également, du souffle, de la voix, de la respiration, des intonations, etc... Cette parole, ou ce texte performé en parole est ainsi beaucoup plus riche, d'un point de vue phénoménologique ou informationnel, qu'un texte écrit sur lequel on effectuerait une opération de montage.

Mais, ici encore, je me trouve face à un paradoxe caractéristique du projet poétique de Bernard Heidsieck. Car, si ce texte performé en parole est d'une matière plus riche, au moment de son enregistrement, ou de sa réalisation dans la lecture performance, qu'un texte écrit, l'opération même de montage le fait retourner à des propriétés de l'écrit, puisque ce montage a pour fonction première de fixer les choses. Ainsi, en même temps qu'il fait entrer des éléments phénoménologiques, (sonores ou non transcrits), dans son travail d'écriture, auxquels il n'aurait pas eu accès en travaillant sur un matériau exclusivement textuel, le second temps de fixation par le montage, fait retrouver à ce poème, « sorti de la page », le caractère fixiste du texte écrit. Le paradoxe réside donc dans ce mouvement de retour vers le texte, « arrachement » du poème à la page dans le cadre de la lecture performance, mais retour à la fixité du texte dans le travail de montage sur la bande magnétique. On voit bien cette oscillation constante, chez Heidsieck, entre un travail sur de la matière performée fondée sur l'aléatoire, la surprise, l'imprévu, et une opération de retour vers une technique d'inscription fixative dans les opérations de montage. C'est bien d'une tension entre deux technologies qu'il s'agit ici, entre la technologie fixante du texte (ou de la partition, comme nous le verrons plus tard) et la technologie de la performance (ou de l'exécution). Cet aller-retour constituera une dimension essentielle de la suite de mes analyses. La question qu'il semble légitime de se poser ici est celle de la forme : comment fabrique-t-on une forme ? Dans quel temps et dans quel espace ? Peut-on fabriquer une forme non spatialisée et simplement temporelle, qui correspondrait à la performance ?¹³⁶

¹³⁶ je renvoie le lecteur au travail du poète américain David Antin, qui fonde ses conférences, performances, improvisations comme autant de tentatives, de propositions pour y répondre.

2. L'écriture de la transposition

- a. « Ruth Franken a téléphoné , passe-partout n°8 » : les gestes produits par l'écriture de la transposition

«...et puis ce mot de ma secrétaire trouvé sur mon bureau, à la Banque : ‘rappeler Madame Ruth Franken, ORN87 54, au cas où vous ne seriez pas d’accord sur le titre qu’elle a choisi Télé-poème.’... »¹³⁷

Le passe-partout n°8 est un élément stratégique de ce travail de classement du corpus et des gestes de Bernard Heidsieck. En effet, il se situe au croisement de deux types de liens qui peuvent, selon nous, se tisser entre des productions poétiques et des pratiques plastiques. Ce texte correspond à une création proche des *Poèmes-Partitions D2+D3Z, T et J* dans la mesure où il relève aux collaborations entre le poète et des plasticiens, et du processus d’importation de pratiques plastiques en poésie constitutive de la poésie « sonore »/« action » de Bernard Heidsieck.

La rencontre entre Heidsieck et Ruth Franken a eu lieu lors de l’édition de 1973, décisive dans l’histoire de la poésie sonore puisque le volume du *Poème-Partition V* est une des premières publications de textes accompagnés de leur enregistrement sur un disque. François Di Dio, fondateur des éditions du Soleil Noir, a demandé à Ruth Franken, de participer en tant que plasticienne à la création d’un livre-objet en série limitée. Ruth Franken travaillait alors à la réalisation de sculptures de téléphones. C’est pourquoi elle réalisa un boîtier en fonte, en forme de téléphone, dans lequel se trouvait un exemplaire des numéros du tirage de tête du texte de Heidsieck.

Le passe-partout n°8 découle directement de la collaboration entre le poète et la plasticienne. Dans ce cas précis, il n’est pas tant question de transposer une « idée en », que de réaliser une sorte de trace sonore de cette collaboration. Ce texte serait alors la transposition « en mots et en sons » de cette collaboration entre Heidsieck et Ruth Franken. La construction du passe-partout est très intéressante dans la mesure où elle correspond à un

¹³⁷ *Ruth Franken a téléphoné*, a été publié dans le volume *Poème-Partition V*, par les éditions du Soleil Noir, Paris, 1973, puis réédité par les éditions Le bleu du Ciel, Paris, 2001.

montage réalisé à partir de l'enregistrement des proches du poète en train de lui transmettre un message téléphonique de Franken, mais également de celui de tous les messages des standardistes des PTT. Un montage circonstancié en quelques sortes par les échanges téléphoniques préalables à la réalisation du livre-objet et par la nature du travail plastique de Ruth Franken. Ce texte est, également, singulier dans la mesure où sa retransmission n'est possible que sur bande magnétique, son montage très complexe rendant la lecture-performance inimaginable.

Les modalités nouvelles à l'œuvre dans cette écriture de la transposition, d'une autre nature que celles précédemment analysées, - puisqu'il s'agit de retransmettre une collaboration datée et non une « rencontre » telle que l'analyse Deleuze -, résident dans la forte dimension narrative que revêt ce texte. Cette narration affleure avec les éléments minimums nécessaires à l'existence d'un récit : des lieux, des personnages, une action. En effet, on repère facilement les deux lieux de l'« histoire », « la Banque » et « la maison » ; il y a aussi des « personnages » liés à ces lieux tels « ma secrétaire », « Françoise, Emmanuelle, Nathalie et Bernard » qui apparaissent dans la mise en page du poème sonore de la même façon que dans les mises en page de texte de théâtre pour signifier « qui parle ». Les éléments de cette narration sont de deux types. Les premiers relèvent du prélèvement (enregistré ou cité) de paroles adressées au poète dans sa vie quotidienne, c'est-à-dire dans des situations sociales déterminées par l'espace dans lequel elles se déroulent : ainsi « le mot de ma secrétaire » correspond à la sphère du travail, et les « Ruth Franken a téléphoné » à celle du privé. Les seconds correspondent à des prélèvements de paroles, parfois préenregistrées, qui indiquent la situation sociale paradoxale d'une « conversation » avec les opératrices des PTT, dans laquelle les échanges sont caractérisés par leur nature strictement impersonnelle. Une narration fondée donc sur deux lieux, public et privé, et sur deux modes d'échanges, personnel et impersonnel. Le passe-partout n°8 raconte l'histoire du poète (devenant personnage de sa narration) que la plasticienne appelle au sujet de leur collaboration, et qu'il tente de rappeler, après maints messages passés par sa secrétaire et sa famille, en passant (avec difficulté) par les opératrices des P.T.T. Le montage de tous ces éléments prélevés n'est pas anodin, dans la mesure où il associe du texte, (« ce mot de ma secrétaire »), des paroles prélevées directement (celles de sa famille) et indirectement (celles des opératrices des P.T.T.) et des sons (sonneries et musiques de téléphone) eux-aussi prélevés à l'aide du magnétophone et ré-agencés grâce à celui-ci. La mise en page de ce montage est, à ce titre, très intéressante car on peut remarquer que tous ces éléments apparaissent sur la page selon les codes typographiques traditionnels de la citation : guillemets pour le « mot de ma secrétaire », et

pour la phrase préenregistrée des P.T.T. « ICI L'AUTOMATIQUE INTERURBAIN COMPOSEZ LES 8 CHIFFRES DU NUMERO NATIONAL DE VOTRE CORRESPONDANT » ; inscription en caractères gras des paroles de la personne qui parle, soutenue par l'indication de son prénom, ainsi que des messages des P.T.T., et enfin, description des « bruits de sonneries » et de « numéros composés » non transcriptibles autrement. Ainsi, à l'inverse d'un poème-partition, les décisions concernant la mise en page d'un texte qui n'a d'existence qu'enregistrée, visent à souligner la dimension hétérogène des éléments prélevés et montés. Et cependant, à cette hétérogénéité formelle répond une narration presque classique, comprenant tous les éléments requis, et l'on peut noter une sorte de *crescendo* dans l'énervement progressif de tous les personnages, qui débouche sur l'illusion d'une hausse de ton dans les paroles préenregistrées des P.T.T.

L'écriture de la transposition de la collaboration entre le poète et la plasticienne repose sur un montage qui joue sur les contextes hétérogènes des éléments prélevés pour créer une sorte de contexte synthétique dans lequel l'anodin, ou plutôt le quotidien prélevé, se trouve recontextualisé, passant du micro événement, « Ruth Franken a téléphoné » à la mise en récit de celui-ci. Le texte produit l'essentiel des effets de lecture attendus d'un récit, c'est-à-dire, curiosité et volonté de « connaître la fin de l'histoire ». Cette fin de l'histoire est ici tout à fait inattendue, dans la mesure où Heidsieck ne parvient jamais à rappeler Ruth Franken, mais où il arrive à transformer la relation sociale de type impersonnel avec l'opératrice des PTT en échange réel entre deux personnes, et cela simplement en épelant son nom ce qui finit par produire le rire. L'écriture de la transposition réunit, dans ce texte, la volonté de laisser une trace sonore de la collaboration artistique avec Ruth Franken, et le geste d'importer une pratique plastique, (ici un montage fondé sur des prélèvements et des collages), pour finalement faire émerger de cette importation, un ressort totalement littéraire tel qu'une mise en récit. Mais, là encore, ce récit relève presque d'une « purification du médium » téléphonique (pour user d'une expression greenbergienne), ce poème n'est en effet que le produit des activations du message téléphonique, sous toutes ses formes, (opératrice, répondeur, messages familiaux). D'où son titre de « Télé-poème ». Il est en ce sens une « transposition » du travail de Ruth Franken qui aura représenté, pour l'occasion, un téléphone en fonte.

b. Lectures du terme de « passe-partout ».

Cette analyse du passe-partout n°8 peut être complétée par la question du terme même de « passe-partout ». Bernard Heidsieck le considère comme un quasi synonyme du terme de « biopsie », c'est-à-dire un prélèvement, de type chirurgical appliqué au réel et réalisé par l'intermédiaire du magnétophone. Le changement de dénomination est lié à la perte d'un ami très cher, survenue au moment où Heidsieck avait écrit 13 biopsies. Ce nouveau terme de « passe-partout » représente la volonté du poète de marquer un changement lié à cet événement douloureux¹³⁸. Le « passe-partout » a ceci de supplémentaire, par rapport à la biopsie, qu'il introduit les notions de « clé permettant d'ouvrir toutes les portes », et de « n'importe quoi », de quelque chose d'un peu anodin qui convient en toutes circonstances. Au-delà de ces définitions attestées par le poète, une autre acception de ce terme a constitué une sorte de point de départ anecdotique à mon analyse, qui correspond à sa définition en peinture. En effet, on parle de « passe-partout » pour désigner le carton qui encadre un dessin ou une aquarelle, (on parle aussi de « marie-louise »). Le passe-partout en peinture est utilisé pour faire ressortir le dessin, pour le mettre en contexte d'exposition. Bernard Heidsieck n'a pas employé ce terme dans ce sens-là¹³⁹, mais une lecture de *Ruth Franken a téléphoné*, fondée sur ce sens-là du terme de passe-partout semble néanmoins intéressante.

L'appréhension de la mise en page de ce texte devient, en effet, dès lors significative, dans la mesure où la transcription d'une partie des éléments prélevés semble avoir cette même fonction de mise en valeur du texte qu'elle encadre. On peut immédiatement remarquer que la partie du texte qui aurait la fonction picturale de passe-partout dans la retranscription écrite du montage sonore correspond à l'inscription sur la page de l'élément textuel prélevé - la citation intégrale du « mot de ma secrétaire » - ainsi qu'à celle de l'enregistrement standard des P.T.T., - « ici l'automatique interurbain... ». La transcription en texte de ces deux éléments du montage est essentielle, car elle se doit de faire apparaître la fonction de quasi refrain qu'occupent ces deux éléments dans la diffusion du texte sonore. N'étant pas à considérer comme des événements qui feraient avancer la narration, ils doivent alors apparaître comme en retrait. Ces deux parties du montage sonore, apparaissent ainsi, dans l'espace de la page, comme les marges qui encadrent la transcription des éléments prélevés dans des conversations

¹³⁸ La mort de son ami lors d'un accident d'avion, sujet de la biopsie n°13 *Portrait-Pétales*, in *Biopsies*, op.cit.

¹³⁹ C'est la réponse qu'il m'a donnée lorsque je lui évoquais cette définition du terme dans le champ des arts plastiques.

et se distinguent typographiquement par le fait d'être écrites en caractères simples, contrairement à la colonne centrale, mise en valeur typographiquement grâce à l'emploi de caractères gras.

| | | |
|----------|--|----------|
| Ruth | E. : Il faut que tu rappelles Ruth | 8 |
| Franken | Franken. | CHIFFRES |
| ORN 8754 | NATHALIE : Oh papa, il faut que tu rap- | |

Ces deux parties de la transcription du montage apparaissent visuellement au lecteur-auditeur comme une sorte de cadre à la colonne centrale qui transcrit les prélèvements de conversations entre le poète et sa famille. Au niveau de ce que l'on peut appeler les effets de masse de la mise en page du *passe-partout n° 8*, le rapprochement avec la définition du terme de « passe-partout » employé en peinture semble ainsi pouvoir faire sens. Ce rapprochement est valide sur le plan de l'analyse de la répartition des éléments présents dans l'espace envisagé. Ce texte ayant le statut d'un pur montage sonore, c'est-à-dire qu'il ne peut faire l'objet que d'une diffusion publique et non d'une lecture, la logique de sa mise en page n'est pas celle du poème-partition. Ainsi, la ligne typographique de transcription du poème sonore n'est plus liée à des indications de lecture, il s'agit simplement de transcrire ce poème en tant que montage. Cette situation appelle les remarques suivantes. Concernant la partie de ce texte à laquelle je propose de donner la fonction de passe-partout en peinture, sa transcription - qui semble vouloir être la plus proche possible de la stéréophonie se déployant sur la bande magnétique - est, en réalité, totalement différente de ce que l'on peut entendre. Ce décalage est d'autant plus troublant que la transcription de ces « éléments cadres » se fonde sur des effets de déconstruction de certains termes qui se retrouvent écrits en diagonale, ou découpés de façon aléatoire, comme pour respecter cette stéréophonie.

| | | |
|---------|---|---------------|
| se | renouveler votre appel en remplaçant | NUMERO |
| cré | dans le numéro demandé 482 par 672 - | NATIONAL |
| tai | veuillez renouveler votre appel en rem- | DE |
| re | plaçant dans le numéro demandé 482 par | VOTRE |
| trouvé | 672 - Veuillez renouveler votre appel | CORRESPONDANT |
| sur | en remplaçant dans le numéro demandé 482 | ICI |
| mon | par 672 - Veuillez renouveler votre | L'AUTOMATIQUE |
| bureau, | appel en remplaçant dans le numéro | IN |
| à | demandé 482 par 672 - Veuillez renouve- | TER |

la Banque : **ler votre appel en remplaçant dans le**
« Rappeler **numéro demandé 482 par 672.**

UR
BAIN

Cette mise en page très approximative du point de vue d'une transcription fidèle du montage sonore, qui respecterait les superpositions de tels ou tels éléments, provoque bien des effets d'ordre visuels : mise en valeur d'une partie du texte, qui apparaît comme encadré, retranscrit en caractères gras et situé en colonne centrale ; utilisation de l'autre partie de ce texte pour cette mise en valeur, constitutions de cadres textuels en retrait typographiquement et visuellement. De plus, les deux éléments qui occupent les fonctions du passe-partout en peinture sont explicitement mis sur le même plan par la phrase de description des phénomènes sonores transcrits, « répétition de la même phrase durant tout le texte, en superposition plus ou moins forte, en sorte qu'elle n'émerge que par bribes », cette formule descriptive est appliquée dans les mêmes termes aux deux éléments envisagés, comme pour créer une sorte de symétrie. *Ruth Franken a Téléphoné* s'inscrit donc dans un ensemble de textes de Bernard Heidsieck qui reposent sur un mouvement d'importation en poésie de gestes plastiques. Il semble nécessaire de mettre en évidence l'importation « consciente » des pratiques de collages et de montages, ainsi que la contamination sémantique qui peut s'exercer dans un tel contexte de transversalité.

L'édition du *Poème-Partition V* contient un certain nombre de textes dans lesquels le phénomène d'importation de gestes plastiques comme gestes d'écriture devient encore plus explicite.

3. Couper/coller/monter : importation du *cut-up* en poésie

« L'écriture a cinquante ans de retard sur la peinture ». Pourquoi ce fossé ? Parce que le peintre peut toucher et manipuler son matériau (en anglais *medium*) et que l'écrivain ne le peut pas. L'écrivain ne sait pas ce que sont les mots. Il n'a que des idées vagues sur leur origine. La possibilité qu'a le peintre de toucher et de manipuler son matériau a conduit aux techniques du montage il y a soixante ans.(...) Ces techniques peuvent

montrer à l'écrivain ce que sont les mots, le mettre en communication tactile avec les mots. »¹⁴⁰

Le travail « électro-acoustique » de Bernard Heidsieck est un espace d'expérimentations et de découvertes formelles. Au même moment, des travaux du même type sont réalisés par d'autres écrivains, n'ayant absolument aucun lien les uns avec les autres. Au milieu des années cinquante, Heidsieck, Gysin et Chopin se procurent chacun un magnétophone et importent des arts plastiques les techniques du collage et du montage. Le magnétophone devient ainsi une sorte d'instance d'ubiquité en termes d'expérimentations poétiques. Il faudra que s'écoulent dix ans pour que Heidsieck, à la suite de Dufrêne, Gysin et Chopin se rencontrent et puissent partager leurs découvertes. Lorsque Jacques Donguy, dans l'entretien avec Bernard Heidsieck réalisé pour le catalogue de l'exposition *Poésure et Peinture*¹⁴¹ évoque la découverte simultanée du *cut-up* par Heidsieck et Gysin, l'« audio-poète » évoque cette importation des pratiques plastiques du collage et du montage comme quelque chose d'instinctif et de quasi nécessaire :

« (...) lui le faisait pour l'écrit, du moins il a transmis la technique à Burroughs, parce que lui-même ne l'a pas pratiqué à vrai dire. Il a fait des permutations. Et en fait, moi, je l'ai fait sur la bande instinctivement, disons que c'était la seule intervention que je pouvais faire, en intervenant directement avec des ciseaux sur la bande. »

Il semble possible d'affirmer que tous les montages, qui sont au principe des poèmes sonores réalisés par Bernard Heidsieck à l'aide du magnétophone, se fondent sur un emploi quasi systématique du *cut-up*, au sens d'intervention avec des ciseaux sur la bande magnétique. Mais ces montages *cut* sont également l'espace dans lequel Bernard Heidsieck investit toutes les possibilités techniques du magnétophone, telles que la manipulation des vitesses de transmission d'un enregistrement, le jeu sur les différentes intensités sonores, ou autres superpositions, confrontations, associations... Cette importation est décisive dans la mesure où elle est étroitement liée à la volonté de Bernard Heidsieck de « sortir le texte de la

¹⁴⁰ Extrait d'un entretien de Brion Gysin réalisé par Daniel Odier, paru dans *the Job*, cité par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin dans leur intervention « Quelques manières de penser le cut-up » in *Colloque de Tanger II*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1976.

¹⁴¹ *Op. cit.*

page ». On peut remarquer que cette volonté est également l'objet d'une simultanéité avec les travaux de Gysin, qui justifie, par là même, le nécessaire recours à des pratiques plastiques.

« L'écriture peut passer par la peinture dans la mesure où celle-ci met en cause la verticalité de l'image, se produit sur le refus de la figure cadrée verticale qui conditionne sa pratique. »¹⁴²

Jean-Pierre Bobillot qualifie « le geste fondateur » de Heidsieck de geste « incisif », « trancher le substantiel cordon qui, depuis des siècles de tradition et des décennies de modernité, assujettissait le poème à 'la page', à 'l'écrit'. »¹⁴³ L'importation de gestes plastiques, et l'« invention » par Heidsieck du *cut-up* en poésie est la solution, la réponse qu'il propose à cette volonté maintes fois réitérée dans ses textes théoriques. Bernard Heidsieck opère une distinction entre deux types de poèmes fondés sur l'importation d'un montage *cut* en poésie. Il distingue entre « biopsies » et « passe-partout » d'une part, et ce qu'il appelle les « grandes séries » c'est-à-dire, *Canal Street* et *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin*, (*Derviche le Robert* et *Respirations et Brèves Rencontres* appartiennent également à cette catégorie) d'autre part, en insistant sur le fait que ces deux usages du *cut-up* n'ont pas le même statut. Les premiers sont des prélèvements, en général assez courts, d'éléments du tissu social, tandis que les seconds fonctionnent selon une logique sérielle.

Les analyses concernant l'importation d'autres gestes appartenant à des disciplines hétérogènes en poésie comme le « ready-made » ou le « found footage », seront toutes fondées sur une analyse des modalités du montage en *cut-up* dans lequel ces gestes importés s'insèrent.

a. Poèmes “ready-made” et “found poems”

« En 1913 j'eus l'heureuse idée de fixer une roue de bicyclette sur un tabouret de cuisine et de la regarder tourner. (...) A New-York en 1915 j'achetai dans une quincaillerie une

¹⁴² Entretien de Brion Gysin dans *The Job*, *op. cit.*

¹⁴³ In Bernard Heidsieck, *Poésie action*, *op. cit.*

pelle à neige sur laquelle j'écrivis : 'En prévision du bras cassé' (In advance of the broken arm) . C'est vers cette époque que le mot 'ready-made' me vint à l'esprit pour désigner cette forme de manifestation.»¹⁴⁴

Bernard Heidsieck emploie lui-même ces termes de poèmes « *ready made* » et de « *found poem* ». C'est dans l'entretien réalisé par Jacques Donguy pour le catalogue de l'exposition *Poésure et Peintrie*¹⁴⁵, en répondant à une question sur son emploi du terme de « mécano-poème », que Heidsieck évoque les « poèmes trouvés ». « Je l'ai utilisée pour un ou deux textes, puis j'ai arrêté. Sur l'instant, dans la mesure où j'utilisais beaucoup la machine, il y avait un côté poème trouvé, interprété d'une façon mécanique. » L'idée de « poème-ready-made », est évoquée par Heidsieck dans sa correspondance avec Jean-Pierre Bobillot¹⁴⁶, dans *Canal Street*, et elle m'a également été confirmée par lui-même au cours d'un entretien¹⁴⁷. Le mouvement d'importation de ces gestes plastiques dans son écriture poétique peut dès lors être considéré comme totalement explicite. L'importation en poésie de deux pratiques plastiques qui tiennent, à la fois, du geste et de la posture de l'artiste, provoque, dans une écriture située à un « stade électro-accoustique » des réalisations sonores immédiatement identifiables - et ce, sans indications paratextuelles de l'auteur - comme des importations en poésie de ces gestes plastiques. En effet, de la même manière que *Fontaine* de Duchamp se présente dans un contexte d'évidence, d'adéquation quasi préalable avec le terme de « *ready made* », dans une esthétique nominaliste de la présence, des textes comme *La mer est grosse* ou *La Convention Collective* sont immédiatement définissables respectivement comme « poème *ready-made* » et « *found poem* ». L'importation de ces deux pratiques plastiques conserve, dans l'opération de transversalité, toute la dimension d'immédiateté présente dans ces gestes lorsqu'ils sont réalisés dans la sphère du domaine plastique. C'est-à-dire que ce type d'importations ne connaîtrait aucun phénomène de déperdition ou d'altération de nature dans leur passage du domaine plastique vers le domaine poétique. Un « poème *ready-made* » ou un « *found poem* » de Heidsieck fonctionnerait alors de la même façon que les réalisations fondées sur ces deux gestes au sein du monde de l'art.

La différence entre le « poème *ready-made* » et le « *found poem* » réside dans le fait que le *ready-made* tient de la recontextualisation d'un objet usuel quand le geste de « *found*

¹⁴⁴ « À propos des 'Ready-made' », in *Duchamp du Signe*, Marcel Duchamp, éditions Champ Flammarion, Paris, 1994.

¹⁴⁵ *Op. cit.*

¹⁴⁶ Bernard Heidsieck, *poésie action*, *op. cit.*

¹⁴⁷ Entretien réalisé au printemps 2002.

poem», (dont le pendant est plus cinématographique que plastique, le « *found footage* »), s'en différencie par un penchant manifeste pour le développement de l'élément prélevé en objet « assisté ». Les textes emblématiques de cette « importation non altérante », tous publiés avec le *Poème-Partition V*, donc datant des premières expérimentations du magnétophone sont, *La convention collective*, *La cage*, *La mer est grosse* et *La semaine*.

b. « Found poem » et « sound poetry »

Il s'agit de mettre en évidence les enjeux de l'importation de ce geste et de cette posture plastique et cinématographique en poésie. De voir comment cette idée de « poème trouvé » pourrait finalement être la définition d'une des caractéristiques de la poésie action de Bernard Heidsieck. La notion de « *found poem* » correspond donc à l'importation en poésie du « *found footage* » cinématographique.

« Le film de « *found footage* » est une pratique courante du cinéma expérimental historique et contemporain. C'est un genre qui a été travaillé cependant au moyen du film de compilation avec Esfir Schub ou selon un mode plus ludique avec Adrian Brunel et ce, depuis les années 20.

Ce terme, « *found footage* », désigne une pratique autant qu'un objet. On fait des films de « *found footage* » lorsqu'on incorpore des séquences, des chutes de films que l'on n'a pas réalisées, mais ces éléments eux-mêmes, rushes, chutes ou séquences sont aussi des *found footage*. Ce cinéma est élaboré à partir de documents divers, collectés ici ou là, retravaillés ou non, en fonction de partis pris définis par les cinéastes. »¹⁴⁸

Les auteurs de *Groupes Mouvements Tendances*, insistent sur la nature de l'intention inhérente à ce geste « qui va du prélèvement à l'appropriation ». L'analyse des textes désignés comme « *found poems* » par Heidsieck lui-même, tentera de justifier cette revendication d'un geste plastique par le poète sonore, au regard de cette définition. Les enjeux de l'importation

¹⁴⁸ J'emprunte cette définition à l'ouvrage *Groupes mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, réalisé à la Médiathèque sous la direction de Mathilde Ferrer, avec Marie-Hélène Colas-Adler et Jeanne Lambert-Cabrejo, nouvelle édition revue et augmentée, Bayeux, 2001.

de cette notion de « *found* » en écriture, ont été analysés par Jacques Roubaud. Dans « La tentative objectiviste », préface aux extraits de *Testimony* de Charles Reznikoff, sont évoqués le terme de « *found poem* » et les conséquences de sa présence dans une écriture poétique.

- « ***Deux opérations*** ».

« La première opération est celle du prélèvement, dans la masse documentaire où sont déposées les paroles, selon des critères stricts : contrôle de précision. Une ressemblance existe avec les found poems. Une différence très forte avec le cut-up. Une conséquence : un effet de vérité ; le style de poésie qui en résulte (...) est celui des ‘choses comme elles sont’ ; bien entendu. »¹⁴⁹

On peut dès lors établir un parallèle entre la démarche « objectiviste » de Reznikoff et celle de Bernard Heidsieck, dans le rapport qu’ils établissent avec la constitution en texte de témoignages judiciaires pour l’un, et de toutes sortes d’éléments verbaux ou non, sonores ou non, pour l’autre. La mise en évidence par Roubaud de la « différence très forte avec le cut-up » peut s’appliquer à l’emploi que fait Heidsieck de l’élément trouvé. En effet, si cet élément est souvent intégré à un montage en partie composé de cut-up, l’élément trouvé s’intègre à ce montage dans son intégralité, sans faire l’objet lui-même d’une quelconque intervention de l’auteur, mis à part celles de son prélèvement et de son intégration au poème sonore, ce qui le rapproche du « found footage » cinématographique, dans la mesure où l’élément prélevé s’insère dans le poème sonore en tant qu’objet *assisté*.

- « ***la convention collective, poème-partition*** ».

« Dans ce poème-partition très bref, dont la hauteur du son de la bande, d’abord très faible, tend à monter extrêmement vite pour atteindre un niveau très élevé à la fin, dans la

¹⁴⁹ « La tentative objectiviste », précède les extraits de *Testimony* de Charles Reznikoff, publiés dans la *Revue de Littérature Générale*, 96/2 digest, n°36, Olivier Cadiot, Pierre Alféri, éditions POL, Paris, 1996.

salle, mon intervention se limite à dire, immédiatement après, sur un registre très calme, la phrase « Lorsqu'une fête légale... »

Heidsieck met bien en évidence la double nature de ce texte : à la fois, montage sonore réalisé à l'aide de son intervention sur la bande magnétique, et « poème trouvé » qui correspond à la phrase prélevée dans des contextes légiférés qui rythment le quotidien. C'est peut-être à cause de cette double nature que le texte s'appelle « poème-partition » et pas « mécano-poème » : sa mise en page se fonde sur la nécessité, pour le poète-lecteur, de lire l'élément « *found-poem* » en accord avec ce qui est enregistré sur la bande magnétique. Mon analyse de ce texte se fonde sur l'idée de Roubaud selon laquelle il y aurait une différence radicale entre « *found poem* » et *cut-up*. Ce texte de 30 secondes illustre bien l'hétérogénéité formelle qui constitue la poésie de Heidsieck. Il met également en évidence l'idée selon laquelle la différence entre le « *found poem* » et le « *ready-made* » réside dans l'intentionnalité d'un geste qui vise à l'insertion d'un élément prélevé comme objet assisté.

L'analyse de la transcription de ces 30 secondes est, à ce titre, très intéressante. En effet, la mise en page de ce poème-partition est visiblement soumise au temps de la lecture-performance, d'une durée très brève donc difficile à exécuter. Il s'agit bien pour le poète-lecteur d'être en mesure de lire son « *found poem* » au bon moment, c'est pourquoi les descriptions des phénomènes sonores enregistrés sur la bande magnétique sont nombreuses et très précises, à la seconde près. De la même façon, les indications, dans la colonne de gauche concernant les évolutions de l'intensité sonore des éléments enregistrés sur la bande magnétique, peuvent être considérées comme autant de repères temporels très précis à la seule destination du poète-lecteur-performeur. Si la différence entre « *found poem* » et *cut-up* apparaît très nettement dans le fait que les *cut-ups* s'appliquent aux éléments (verbaux et non verbaux) enregistrés sur la bande magnétique, et que le « *found poem* » correspond à ce que le poète lit en public ; l'intégration de ce « *found poem* » à l'ensemble du montage ne repose pas sur un phénomène de recontextualisation de celui-ci par rapport à tout le reste, mais bien à une sorte d'ajout en contrepoint, dans une rupture marquée tant par les éléments déjà analysés, que par l'intonation « sur un registre très calme », que choisit le poète-lecteur-performeur pour effectuer cet ajout, seul élément du texte qui puisse en justifier le titre du point de vue du sens :

« Lorsqu'une fête légale, toutefois, tombe un vendredi ou un mardi, le samedi qui suit cette fête, ou le lundi qui la précède, ne sont pas considérés comme jours ouvrables. »

Quelques détails permettent de confirmer notre analyse selon laquelle l'élément « *found poem* » de l'ensemble du poème sonore correspond à cette simple phrase, tels que l'emploi des guillemets, l'adverbe « toutefois », qui renforce l'effet de rupture à l'oeuvre dans l'ajout de ce « poème trouvé ». ce dernier devient bien un objet assisté dans la mesure où sa seule recontextualisation repose sur le fait de son insertion, et non de sa modification ou de son parasitage. Si le « *found poem* » apparaît bien dans *La convention collective* sur le mode de la présence, et de l'immédiateté qui le rendent aisément identifiable comme tel, l'autre exemple de « *found poem* » que je propose d'analyser ne fait pas apparaître la nature du geste qui en est l'origine de façon si évidente.

- « *la cage, mécano-poème* ».

Si *La cage* est considérée par Heidsieck comme un « *found poem* », il me semble toutefois que la différence entre le « poème trouvé » et le « poème-ready-made » devient, avec cet exemple, plus difficile à maintenir, d'autant que l'ensemble de ce texte est un montage fondé sur le principe du *cut-up*. Ce qui tient certainement du « *found poem* » dans ce montage sonore (qui n'a d'existence que sur la bande magnétique dans la mesure où il ne peut pas faire l'objet d'une lecture publique) correspond peut-être aux premiers prélèvements que l'on entend, dans la mesure où ils ne semblent pas avoir été l'objet d'une quelconque intervention/modification de l'auteur :

« 123 rue de l'Ouest

« 123 rue de l'Ouest

72 rue du Cherche-Midi

56 rue Emile-Zola

- j'écoute monsieur »

Ces 3 adresses correspondent à un prélèvement que l'on pourrait qualifier de « direct » ou encore que l'on pourrait désigner comme un « prélèvement brut », c'est-à-dire, dans lequel l'auteur n'intervient pas avant de l'intégrer à son montage, tout simplement parce que l'on perçoit assez nettement dans la suite du texte les ruptures dues aux découpages et au montage, - le *cut-up* chez Heidsieck n'ayant pas vocation à être invisible, mais est, au contraire toujours exhibé et assumé. Ce texte pose problème dans la mesure où le mode de fonctionnement sémantique de son titre le rapproche plus du *ready-made* selon Duchamp. En effet, *La cage* fonctionne de matière métaphorique avec le référent « taxi » exactement de la même manière que *Fontaine* de Duchamp avec le référent « pissotière ».

Le geste au fondement de ce « mécano-poème » est très proche d'une recontextualisation métaphorique d'un élément prélevé. Il relève d'une esthétique détournée de la présence, bien plus que du seul ajout d'un objet assisté. Au-delà de ces questions définitionnelles, il semble possible d'affirmer que l'importation du « *found* » en poésie apparaît comme une conséquence quasi inévitable de l'usage du magnétophone. Ainsi, sous certains aspects, c'est-à-dire au stade préparatoire de la « rédaction » de ce type de textes, « *sound poetry* » se résume en quelques sortes à « *found poem* ». Le geste du prélèvement initial permet à l'« audio-poète » de réunir un matériau préparatoire à ses montages sonores qui peut être considéré comme autant de « *found poems* » potentiels. Cette analyse de l'importation en poésie du *ready-made* a, en partie, pour objet de mettre en évidence ce qu'il advient des « *found poems* » potentiels n'ayant pas été mis en texte dans cette potentialité. Ainsi, de la même manière que pour le « *found footage* » cinématographique, l'idée de « *found poem* » correspond à la fois à une pratique et à un matériau. Le matériau « *found poem* » correspond, dans une certaine mesure, à tous les éléments prélevés par Heidsieck au stade précédant leur insertion dans des montages qui peut altérer ou non cette nature première de « *found poem* ».

c. Poèmes “ready-made”¹⁵⁰ et poésie sonore

« Ready-made : **noun**, a mass-produced article selected by an artist and displayed as a work of art. »¹⁵¹

Pour cerner les enjeux de l’importation d’un tel geste plastique en poésie, et ce, peut-être encore plus que dans le cas des « *found poems* », il est nécessaire de définir clairement et précisément ce terme de « *ready-made* » dans son contexte initial, le domaine plastique, et donc revenir à Duchamp.

« Il est un point que je veux établir très clairement, c’est que le choix de ces *ready-made* ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d’indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie complète »¹⁵².

Il s’agit bien d’un geste, accompagné d’une posture, qui consistent à prélever dans le quotidien un objet usuel et à le transformer en oeuvre d’art par une simple entreprise de nomination, (re)présentation et de recontextualisation. Duchamp insiste sur l’importance de la nomination lorsqu’il établit différentes catégories de « *ready-made* ».

« Une caractéristique importante : la courte phrase qu’à l’occasion j’inscrivais sur le ready-made. Cette phrase, au lieu de décrire l’objet comme l’aurait fait un titre, était destinée à emporter l’esprit du spectateur vers d’autres régions plus verbales. Quelquefois

¹⁵⁰ Il semble intéressant de citer ici la définition du terme “ready-made” proposée par l’ouvrage *Groupes Mouvements Tendances*, op. cit. : « terme qui fait directement référence à Marcel Duchamp : l’appropriation d’un objet de la société de consommation, d’un objet standard porté à la dignité d’œuvre d’art par le simple choix de l’artiste. Geste historique relevant en fait de la volonté de casser le mythe du créateur, de l’artiste démiurge, tout en étant une remise en cause du sens et de l’objet d’art, sans être pour autant une manifestation d’anti-art. (...) Ainsi, les fameux *Porte-bouteilles*, *Fontaines*, de 1914, sans aucune intervention de l’artiste autre que la désignation de l’objet par la signature apposée, empreints d’une légère ironie et surtout d’un détournement quasi imperceptible. Lorsque l’intervention de l’artiste se fait plus évidente, il s’agit alors de ‘ready-made aidé’, tel Man Ray avec le célèbre *Pains Peints*. »

¹⁵¹ *The New Oxford Dictionary of English*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

¹⁵² Marcel Duchamp, « A propos des ‘Ready-Made’ », *Duchamp du Signe*, op. cit.

j'ajoutais un détail graphique de présentation : j'appelais cela pour satisfaire mon penchant pour les allitérations « ready-made aidé » (« ready-made aided»). »¹⁵³

Un « ready-made » peut être, d'après la terminologie établie par Duchamp, « aidé », « assisté » ou « rectifié », selon les cas. Ainsi, *Fontaine* de 1917, est un « ready-made » simple, *A bruit secret*, de 1916 un « ready-made aidé », et *Apolinère Enameled*, qui date de 1916-1917 un « ready-made rectifié ». A cette définition du terme par Duchamp peut faire écho la réflexion que propose Jean-Jacques Schuhl dans son intervention lors du *Colloque de Tanger*¹⁵⁴, « ready-made et cut-up ». Il propose le concept de « *ready-made-cut-up* »,

« Le cut-up existe sans Burroughs. C'est le journal. Les dépêches d'agences ont été déchirées, puis montées. Il suffit alors de lire son quotidien sans se plier aux renvois en page intérieure (la suite c'est ce qui est à côté), c'est-à-dire comme un livre, en balayant toute la page, et en connectant les diverses rubriques. C'est un ready-made-cut-up ».

C'est en confrontant les « poèmes *ready-made* », ou « *ready-made* de poésie » avec ce type de définitions qu'il me semble possible de dégager les enjeux, pour la poésie sonore de Heidsieck, de l'importation de ce geste plastique spécifique, qu'on le considère ou non comme intrinsèquement lié à la pratique du *cut-up*.

- « *la semaine, passe-partout n°5* », entre « *ready-made* », montage et « *ready-made-cut-up* ».

« Que faire d'autre, pendant la retransmission de ce passe-partout, horaire et matinal, sinon se raser ! »¹⁵⁵

Le passe-partout n°5 tient, à la fois, du montage, du *ready-made* et du « *ready-made-cut-up* ». C'est donc un texte de 12 minutes qui réunirait les importations de trois gestes empruntés au domaine plastique, en les combinant sans altérer la nature de chacun.

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ *Op. cit.*

¹⁵⁵ *La semaine, in Partition V, op. cit.*

« Ce passe-partout est la transcription d'un collage d'enregistrements très brefs sur bande, d'indicatifs horaires de la Radio (Europe n°1) particulièrement nombreux jusqu'à 9 heures du matin. »

Du point de vue du montage, l'analyse de ce passe-partout est assez simple : Bernard Heidsieck effectue des *cut-ups* à partir de prélèvements d'éléments radiophoniques, « d'indicatifs horaires » enregistrés quotidiennement pendant une semaine qu'il ré-agence, en introduisant une narration minimum sur la répartition du temps pendant la semaine. Ainsi, un certain nombre d'éléments descriptifs des phénomènes sonores, qui insistent sur la rupture entre les jours de la semaine et le week-end, dans la mesure où les voix masculines et « dynamiques » s'opposent aux « voix de femmes » ; de même que la « musique alerte et enjouée » s'oppose à la « musique lente et douce » du week-end. Il semble intéressant d'analyser les effets de sens qui se jouent entre ce montage et les notions de *ready-made* et de « *ready-made-cut-up* », de tenter de voir comment fonctionnent trois gestes importés et combinés dans l'écriture sonore d'un seul texte. En effet, ce passe-partout tient également du « *poème ready-made* » dans la mesure où les éléments prélevés font bien l'objet d'une recontextualisation. Il s'agit d'une recontextualisation d'éléments sonores empruntés au quotidien, à l'usuel, qui apparaissent sous la forme poème lors de diffusions publiques ou de publications livresques. Le titre du passe-partout, *La semaine*, requalifie, par ailleurs, la nature des éléments prélevés : une succession d'horaires et de « jingles » constituée en échantillon d'un ensemble plus large devient ainsi une représentation d'une semaine de travail. Un matériau indéterminé est donc ici, parce qu'il a été isolé et recontextualisé, élevé au rang de représentation sociale. Avant même de faire l'objet d'un montage, chaque élément prélevé garde sa nature première d'être un « indicatif horaire » de la radio « Europe n°1 ». Donc s'il y a montage en *cut-up*, il y a également quelque chose qui relève du *ready-made* selon Duchamp. Le mode de fonctionnement de la combinaison de ces deux pratiques initialement plastiques dans l'écriture « électro-accoustique » d'un même texte, réside sans doute dans ce que Schuhl appelle le « *ready-made-cut-up* ». En effet, le fondement de ce passe-partout réside peut-être dans le fait de choisir un axe d'écoute pour l'émission de radio du matin, de la même manière qu'il suffit de lire le journal en respectant la logique, non des articles, mais de la lecture linéaire de la page. Pour obtenir un « *ready-made-cut-up* » il suffit d'écouter la radio selon la logique, non de l'écoute linéaire, mais d'une sorte d'écoute composée, qui

consisterait dans la sélection de l'information essentielle qu'elle diffuse le matin entre 7 heures et 9 heures, qui consiste à donner l'heure qu'il est tout en réveillant les gens. Enfin, la mise en scène, lors des retransmissions publiques de ce passe-partout, permet peut-être d'analyser ce texte comme tenant du « *ready-made aidé* », dans la mesure où, chez Duchamp, cette dénomination s'applique aux œuvres pour lesquelles Duchamp a ajouté un élément pour insister sur la recontextualisation de l'élément prélevé dans le quotidien, ou dans l'usuel. On peut considérer que le fait de se raser en public est assimilable à cette démarche d'insistance sur le changement de contexte d'un élément prélevé dans la mesure où, ce geste correspondrait à une sorte de recontextualisation seconde. Ces considérations sur le « poème *ready-made* », peuvent être prolongées par l'analyse du second texte identifié comme tel.

- « **la mer est grosse, *biopsie 1*** », un « *ready-made* » rectifié.

« Dans toute la série des biopsies et des passes-partouts, il y a eu la volonté délibérée de rapprocher la poésie du quotidien, de ses résidus, de le décortiquer, de le mettre en avant, jusqu'à, en fait, réaliser des *ready-made* de poésie. »¹⁵⁶

Dans la mesure où ce texte constitue la première « biopsie » réalisée par Bernard Heidsieck, il convient de rappeler le sens dans lequel il emploie ce terme. La biopsie correspond, dans l'écriture de Bernard Heidsieck à « un prélèvement, de type quasi médical, effectué à l'aide du magnétophone »¹⁵⁷. La nature même du geste « biopsie » est donc extrêmement proche de celle du *ready-made*. Il semble possible, dans le cas de *la mer est grosse* d'assimiler ce « poème *ready-made* » à ce que Duchamp appelle « *ready-made* rectifié » car ce texte semble en avoir un certain nombre de caractéristiques. En effet, si Duchamp ne définit pas précisément la distinction qu'il opère entre différents types de *ready-made*, je tenterai néanmoins d'en dégager, à partir des œuvres qu'il appelle ainsi, et particulièrement de *Apolinere Enameled*, les principes directeurs. Un *ready-made* est « rectifié », lorsque sa recontextualisation comporte des éléments qui modifient l'objet initialement prélevé. Ce type de *ready-made* fonctionne donc sur le mode de l'« implémentation », qui prolonge l'idée de

¹⁵⁶ Bernard Heidsieck, *Notes Convergentes*, op. cit.

¹⁵⁷ Idem.

recontextualisation. L'«implémentation», selon Nelson Goodman¹⁵⁸, consiste en l'activation d'un artefact dans un contexte autre que son contexte d'origine. Ici, l'élément prélevé au départ correspond à un *ready-made* « simple », clairement identifiable et identifié par le poète pour le lecteur auditeur comme l'« émission de l'O.R.T.F. du 1-1-1966 ». Mais le résultat de ce prélèvement devient à un *ready-made* rectifié dans la mesure où l'élément de départ est modifié de deux façons : « chacune des informations ci-après est lue par un enfant différent »¹⁵⁹ ; de plus, les éléments musicaux de cette émission « indicatif de la radio » et morceau de « jazz rapide new-orléans » font l'objet d'un montage *cut*. Enfin, une des phrases, prélevées et modifiée par le fait d'être lue par un enfant, est mixée en boucle tout au long du poème sonore, faisant office de refrain. Il serait donc plus juste de parler de « poème *ready-made* rectifié » que de considérer ce poème comme un simple montage *cut*.

Afin de conclure ces considérations sur le « poème *ready-made* », il me faut revenir sur l'idée de « parasitage » introduite à propos des « *found poems* ». Le « parasitage » est un certain type de recontextualisation d'un élément prélevé assimilable à un « poème *ready-made* ». Par exemple, le texte bancaire de *B2B3*, est bien un élément prélevé selon le geste de *ready-made*, mais les modalités de sa recontextualisation se situent du côté de ce que j'appelle le « parasitage ». En plus de sa présentation comme un élément du poème sonore, donc de son implémentation dans un contexte de poésie, cet élément *ready-made* est parasité par l'enregistrement qui se trouve sur la deuxième piste du magnétophone. Cette seconde piste correspond à un montage de plusieurs poèmes-partitions antérieurs. Dans le cas de *B2B3*, l'insertion de l'élément bancaire prélevé dans le contexte poésie, tient à la fois du *ready-made* et du parasitage. Ou, autre façon de le dire, l'élément parasité vient renforcer l'implémentation de la première piste.

« C'est pas du cinéma. C'est pas du roman. C'est pas du hockey sur glace. C'est pas de l'altiplane. C'est pas la Chapelle Sixtine. (...) Ce n'est pas une ou deux de ces choses-là, mais toutes en même temps. (...) »¹⁶⁰

Pour conclure ces analyses de gestes qui constituent l'écriture de montage de Bernard Heidsieck, je propose un schéma récapitulatif de ceux-ci, qui synthétise les différences entre *ready-made* et *found poem*.

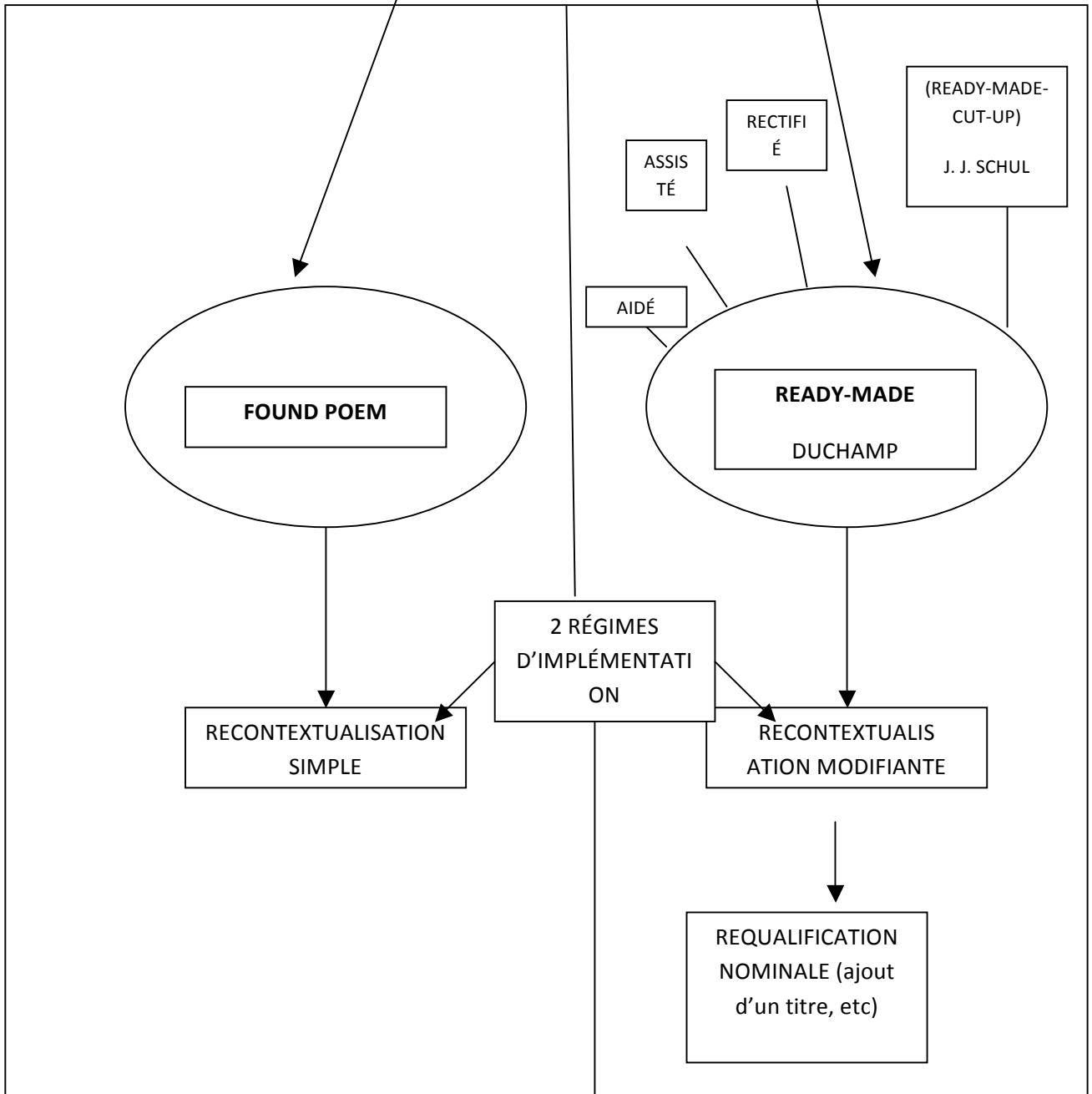
¹⁵⁸ Nelson Goodman, *Langages de l'Art*, op. cit.

¹⁵⁹ *Idem*.

¹⁶⁰ kjmbkhhbljvgkjvhcvb

MONTAGE CUT-UP

(au sein duquel d'autres techniques viennent prendre place)



COMMENTAIRE : Ce schéma revient sur les différences entre *found poem* et *ready-made* en indiquant premièrement que ces deux gestes sont intégrés à une dimension plus vaste de l'écriture de montage de Bernard Heidsieck, correspondant à son usage généralisé du *cut-up*. Ainsi, le schéma montre bien que les deux gestes de prélèvement font partie d'un geste global de montage *cut*. Le schéma revient sur les deux différences essentielles qui séparent ces deux opérations d'implémentation. La première est une différence d'intentionnalité, le *found poem* est un geste de déplacement, quand le *ready-made* est un geste de recontextualisation. Le second concerne les modalités d'inscription de l'élément prélevé dans son nouveau contexte « poème ». Le *found poem* s'y inscrit en termes d'interaction avec le reste du texte, le *ready-made* s'y inscrit grâce à une opération de nominalisation.

C. La chaîne en question : texte/partition, performance/livre

1. La chaîne du poème

Dans mon entreprise générale de théorisation des enjeux et des modalités de fonctionnement des « objets poétiques complexes » de Bernard Heidsieck, le présent chapitre propose de les appréhender selon différentes techniques de description et de définition. Ainsi, après les avoir abordés d'un point de vue taxinomique et morphologique, après avoir montré comment le recours à la notion de plasticité pouvait permettre de proposer une typologie des textes et comment les différents gestes empruntés aux arts plastiques permettaient de comprendre quelque chose des modes d'activation de ces objets, il faut maintenant appréhender globalement, de leur constitution à leur « action ». Il sera donc question de ce que j'appelle la « chaîne du poème », c'est-à-dire, de l'ensemble de son processus de création et de diffusion, mais également de réception. Mon but est de retracer une sorte d'itinéraire qui montrerait le passage, la chaîne de transformation, de sa conception à sa performance dans le cadre de la lecture publique.

En modifiant le format du poème écrit en poème sonore, Bernard Heidsieck propose une nouvelle définition du terme « poésie » qui se manifeste dans une action qui transforme radicalement la chaîne de « production-réception » de la poésie. Écriture, publication, diffusion en librairies, achat, lecture solitaire, constituent les cinq étapes traditionnelles, les cinq « passages obligés » pour un poème. J'aimerais montrer comment Heidsieck modifie chacune des étapes de cette chaîne d'existence du poème, en produisant de nouvelles modalités pour chaque stade d'existence d'un objet poème. Le poème est donc envisagé ici comme un objet fonctionnant dans un contexte, un monde poésie, et passant des mains de son auteur, à celles de son éditeur, de son diffuseur, puis à celles du libraire pour finir dans celles d'un lecteur. Mon propos est de mettre en évidence le fait que l'action « sortir le poème de la page » se répercute à tous les niveaux de cette chaîne et qu'elle engendre, au-delà d'un simple passage vers une existence sonore du poème, la mise en place d'un itinéraire alternatif de

l'objet poème éminemment problématique. Une analyse du volume *Partition V*¹⁶¹ permettra de développer cette question et constituera un premier élément de réponse à la remarque de Christophe Hanna sur ce concept d'« action » de Bernard Heidsieck que j'évoquais au tout début de ce travail. Le livre *Partition V* permet une cartographie exhaustive de la chaîne, suivant un poème, de sa production à sa réception. En effet, il porte en puissance l'ensemble de l'œuvre poétique de Heidsieck, dans la mesure où les textes qu'il réunit correspondent à toutes les catégories typologiques et morphologiques du projet global du poète.

a. Étape 1 : l'écriture.

Le geste de rupture des modalités traditionnelles d'écriture du poème, produit par Heidsieck en le faisant passer du format écrit au format sonore, est constamment réaffirmée par le poète dans la fameuse formule « sortir le poème de la page ». Le recueil que j'ai choisi d'analyser dans une tentative de redescription de la chaîne globale de la vie et du parcours d'un poème, propose toutes les modalités concrètes, poétiques, réalisées de cette formule. Il comporte tous les gestes précédemment classés et tous les types de textes précédemment repérés. Il convient de repérer, à nouveau, les éléments morphologiques et taxinomiques de chaque texte en fonction de cette question de la chaîne, de repérer, pour cette première étape de l'écriture ce qui correspond à tel ou tel type d'écriture : la rédaction d'un texte inédit, le prélèvement d'un texte préexistant lu par le poète, le prélèvement d'éléments sonores verbaux, le prélèvement d'éléments sonores non verbaux, et le montage. Pour cela, je procéderai à une nouvelle description des poèmes, publiés dans le volume *Partition V*, en fonction de la nature des éléments qui les constituent. Le repérage systématique de chacun de ces éléments dans chaque texte du recueil me permettra de mettre en évidence les modalités de fonctionnement de la poésie de Bernard Heidsieck, et le passage au « stade électro-acoustique », pour user des termes de Jean-Pierre Bobillot¹⁶². Je procéderai à mon repérage systématique des types d'écritures en suivant l'ordre de publication des poèmes de ce volume.

¹⁶¹ Publié par les éditions le Soleil Noir à Paris 1973 et réédité par les éditions Le Bleu du Ciel à Bordeaux en 2001, *op. cit.*

¹⁶² *Op. cit.*

- « *Poème-Partition V* » : l'écriture du sonore

Ce poème-partition date de 1956, trois ans, donc, avant l'acquisition par Bernard Heidsieck de son premier magnétophone, et un an après son constat d'une asphyxie généralisée de la poésie écrite, lors de la parution chez Seghers de *Sitôt-Dit*¹⁶³. Ce texte est décisif dans la mesure où il correspond à la mise en place du geste fondateur de Heidsieck avant même que ce geste ne puisse être systématisé par le recours au magnétophone. Tout est écrit par le poète, rien n'est prélevé, mais le texte tend intégralement, absolument et systématiquement vers le sonore. Comme je le montrais dans mon analyse stylistique de détail d'autres poèmes-partitions¹⁶⁴, le traitement sonore du matériau textuel correspond à une sorte de pressentiment des possibilités techniques auxquelles le poète aura accès trois ans plus tard. Pressentiment d'une possibilité technique en particulier, celle de raccourcir les mots en coupant des syllabes, et de jouer sur le rythme de débit du texte. Ainsi, même dans le cas d'un poème entièrement écrit par le poète avec ses mots propres, la première étape de la chaîne, celle de l'écriture, est déjà complètement perturbée. Heidsieck a déjà, sans appel, modifié l'adresse du poème dans le simple fait de réaliser son intention, et ce, en amont de toute diffusion. Un test pratique permet de valider cette proposition : si l'on donnait, en effet, à lire le texte du *Poème-Partition V* sans son enregistrement à un lecteur qui ne connaîtrait en rien le travail de Heidsieck, on peut se demander ce qu'il pourrait en saisir. Il comprendrait sans doute les éléments narratifs du poème, grâce notamment au décompte des heures, mais passerait nécessairement à côté de son enjeu essentiel, celui de créer par l'écriture, un poème sonore, de passer par l'écrit pour s'en séparer radicalement.

¹⁶³ *Op. cit.*

¹⁶⁴ Je renvoie le lecteur à mes analyses des *Poèmes-partitions D3Z, J, D2 et T*, et notamment l'utilisation jusqu'à saturation de figures de style permettant de reproduire phonétiquement les différentes actions de segmentation des termes et des syllabes, qui annoncent le traitement du verbal réalisé au moyen du magnétophone.

- « *Poème-Partition b2b3 et Le Quatrième plan* » : sonorisations de l'écrit

B2B3, « exorcisme » :

Le sous-titre de ce poème peut être comparé à l'usage du cartel dans les expositions d'art moderne et d'art contemporain¹⁶⁵. « Exorcisme » impose, en effet, une grille de lecture, des indices de compréhension, une voie d'accès au poème orientée sémantiquement par le sous-titre. Il s'agit de construire un texte qui prenne en charge et qui donne à entendre la situation *quasi* schizophrénique, du poète/banquier. Il est intéressant ici, de voir en quoi ce poème modifie la chaîne traditionnelle de l'objet poème, dès sa première étape de fabrication. Daté de 1962, construit sur un mixage¹⁶⁶ de deux voix, utilisant des effets comme la réverbération, ce poème se situe très clairement dans la partie « électro-accoustique » du travail de Bernard Heidsieck. L'usage du magnétophone est donc un moment de transformation constitutif du poème. Il est intéressant de repérer les types d'éléments dont le montage produit le poème-partition. La piste n°1 correspond à une forme de prélèvement indirect. Il s'agit, en effet, d'un texte provenant de l'univers de la banque, lu par Heidsieck :

« Lorsque ce texte a été donné en public, j'ai toujours lu ou dit, sur scène, _style très anonyme de conférence_ l'exposé de technique bancaire qui en constitue l'une des deux parties, l'autre partie, sur bande étant retransmise par les hauts-parleurs, simultanément. »¹⁶⁷

Le prélèvement est indirect dans la mesure où il n'est pas effectué sur une *situation* à l'aide du magnétophone (contrairement par exemple, aux voix d'enfants, dans les poèmes suivants). Ce qui est prélevé correspond bien à un élément textuel, mais son insertion dans le

¹⁶⁵ Je laisse volontairement de côté l'art classique. L'usage du cartel que j'évoque ici correspond à ce que l'on pourrait désigner comme une opération de nomination. Par exemple, le titre d'un tableau abstrait produirait de l'interprétation, constitutive de l'œuvre.

¹⁶⁶ J'emploie le terme de « mixage » car c'est bien d'un travail de type musical qu'il s'agit, notamment grâce à l'usage du magnétophone, et non d'un « assemblage » plus traditionnel d'écritures polyphoniques.

¹⁶⁷ Bernard Heidsieck, note précédent le poème dans l'édition du volume par Le Bleu du Ciel, *op. cit.*

poème-partition relève de la lecture, par le poète de cet élément. La deuxième piste est un montage d'extraits de plusieurs poèmes-partitions antérieurs : *R, V, B, M, D2, O-E, X, D3Z, J* et *K*. Le choix des extraits est tout à fait décisif. Il s'agit, en effet, systématiquement d'éléments textuels écrits et performés par le poète, donc sans aucune forme de prélèvement, qui se rapprochent des modalités d'écriture « pré-magnétophone » que j'évoquais précédemment pour le *Poème-Partition V*. Ce poème peut, dès lors, être compris comme une forme de systématisation d'un usage possible du magnétophone : la superposition de deux types de textes, tous deux pris en charge par le poète grâce à la possibilité technique de lire en direct tout en diffusant une bande enregistrée.

Le Quatrième plan :

Ce poème fonctionne selon les mêmes modalités de construction que *B2B3*, il est construit selon une superposition de trois voix, trois textes, lus simultanément :

- « - une variation-monologue sur le temps ;
- un bref énoncé de certains objectifs premiers du Plan ;
- une succession de statistiques optionnelles »¹⁶⁸

- « *Quel âge avez-vous ?* », *Bilan ou mâcher ses mots : prélèvements indirects sonorisés*.

Quel âge avez-vous ? est une biopsie fonctionnant sur un procédé de prélèvement indirect : Heidsieck fabrique un texte à partir de textes préexistants, qu'il introduit sous la forme-poème, en en prenant en charge la lecture. Ici, une comptine enfantine célèbre « une

¹⁶⁸ Bernard Heidsieck, « Notes sur les poèmes-partitions h1 et h2 ou le « Quatrième Plan », version I et II (juin-octobre 1963) », texte publié dans l'édition du Bleu du Ciel, *op. cit.*

poule sur un mur » débute le poème, immédiatement suivie par « deux voix », fonctionnant sur le mode « (superposition, chevauchement) », dont l'une reprend un questionnaire type sur les conditions de travail et la seconde reprend les réponses types à cette sorte de questionnaire. Tous les éléments du poème fonctionnent ainsi indirectement par rapport à du texte préexistant, indirectement parce que le poète prend en charge la lecture de chacune des voix. Il n'y a donc aucun prélèvement direct effectué au magnétophone. Ce texte s'apparente bien à la catégorie des *ready-made* aidés. D'un point de vue sonore, le chevauchement des questions et réponses types d'un questionnaire concernant les conditions de travail, poursuit la dimension ludique introduite par la comptine au début du texte. Le décalage¹⁶⁹, entre la voix n°1 (celle des questions) et la voix n°2 (les réponses) produit une écoute immédiatement ludique durant laquelle le lecteur-auditeur se soumet à l'exercice de reconstitution de la question avant sa formulation, puisqu'il en entend les réponses au préalable.

Bilan ou mâcher ses mots correspond au montage de trois éléments. Un texte prélevé indirectement, (le poète prenant en charge la lecture d'un préexistant), sur la mécanique du tube digestif humain. Un second texte construit sur l'enchaînement et la juxtaposition de prépositions, interjections, mots-valises, adverbess et conjonctions de coordinations tournant tous autour de l'affirmation « CE TEXTE EST MEDIOCRE ». Et enfin, un dispositif qu'il choisit pour sa lecture publique, qui ajoute une dimension plastique au poème :

« Lors des retransmission publiques de cette biopsie, toujours à partir de haut-parleurs, quelques participants ont toujours été conviés à venir sur scène, face au public, manger un gâteau _ ni trop sec, ni trop crémeux, mais bon de préférence. La salle n'est pas oubliée, bien sûr, puisqu'il s'agit d'un poème comestible : je me fais un plaisir d'y distribuer, pendant le temps de l'audition, sur un plateau, des langues de chat, rondes de préférence aussi. »¹⁷⁰

Ces deux poèmes construits sur le prélèvement indirect de textes sonorisés, *ready-made* aidés, correspondent donc à une autre modalité d'écriture à l'oeuvre dans ce volume *Poème-Partition V*, qui utilise le magnétophone pour les possibilités de transmissions sonores qu'il permet, lors des lectures publiques (multipistes, réverbération, etc.).

¹⁶⁹ N'ayant jamais assisté à une lecture publique de cette biopsie, mon analyse se fonde exclusivement sur l'enregistrement du poème sur le cd fournit avec l'édition du volume par Le Bleu du Ciel.

¹⁷⁰ Ces quelques lignes de présentation du dispositif de lecture publique, de transmission publique de la biopsie précèdent la transcription du texte de celle-ci dans l'édition du volume par Le Bleu du Ciel.

- « *La pénétration* », « *la convention collective* », « *la cage* », « *la mer est grosse* », « *la semaine* » et « *Ruth Franken a téléphoné* » : *montages sonores, prélèvements directs et indirects, dispositifs complexes.*

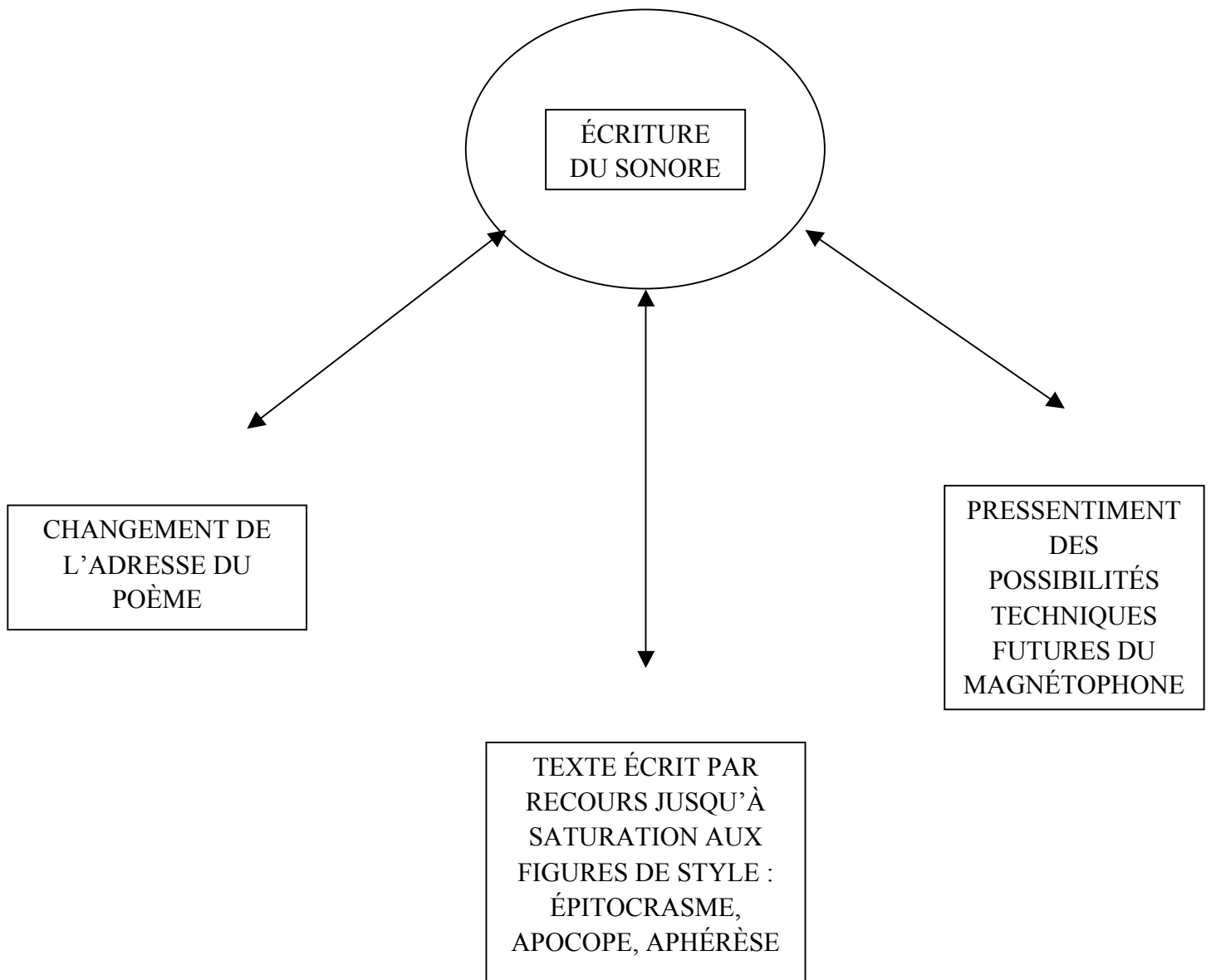
Ayant déjà proposé plusieurs analyses de ces textes dans les pages précédentes, je ne reprendrai pas ici d'études de détail. Mais il est important de repérer les différents matériaux utilisés dans ces poèmes pour cerner cette notion de chaîne du poème qui m'occupe à présent. Ces poèmes comprennent plusieurs types de matériaux. Des textes écrits et lus par Bernard Heidsieck, mais également des textes prélevés indirectement et pris en charge, soit par Heidsieck, soit par d'autres lecteurs, (ici toujours des enfants). Ils comprennent, aussi, des éléments sonores verbaux prélevés directement : des opératrices des PTT, aux bribes de discussions familiales et aux comptines chantées par les enfants. Et enfin des éléments non-verbaux, sémantiquement signifiants, prélevés directement au magnétophone, comme les cris d'enfants en train de jouer.

Une vision globale des différents gestes d'écriture utilisés dans ce volume, permet d'établir un certain nombre d'éléments stables au départ de cette chaîne du poème. La première étape de cet itinéraire du poème problématise la conception traditionnelle de l'écriture : Qu'est-ce qu'écrire ? Dans le cas de ces poèmes, amorcer un acte d'écriture c'est fabriquer un texte de manière traditionnelle, mais c'est également prélever des éléments, textuels ou non, verbaux ou non, de façon directe ou indirecte. Ainsi, le projet poétique de Bernard Heidsieck, de faire changer de format au poème, de le faire passer de l'écrit au sonore, va bien au-delà d'une simple volonté de faire sortir le poème d'un cadre intime, privé vers un cadre publique. En modifiant le format du poème, il redéfinit en même temps les gestes liés à la pratique d'écriture. Je montrerai, à présent, comment ces réévaluations et redéfinitions, jamais théoriques, se situant toujours dans le domaine du « faire », de l'action, des modalités de fonctionnement, concernent également les autres étapes de la chaîne du poème.

J'ajoute à ces analyses trois schémas récapitulatifs :

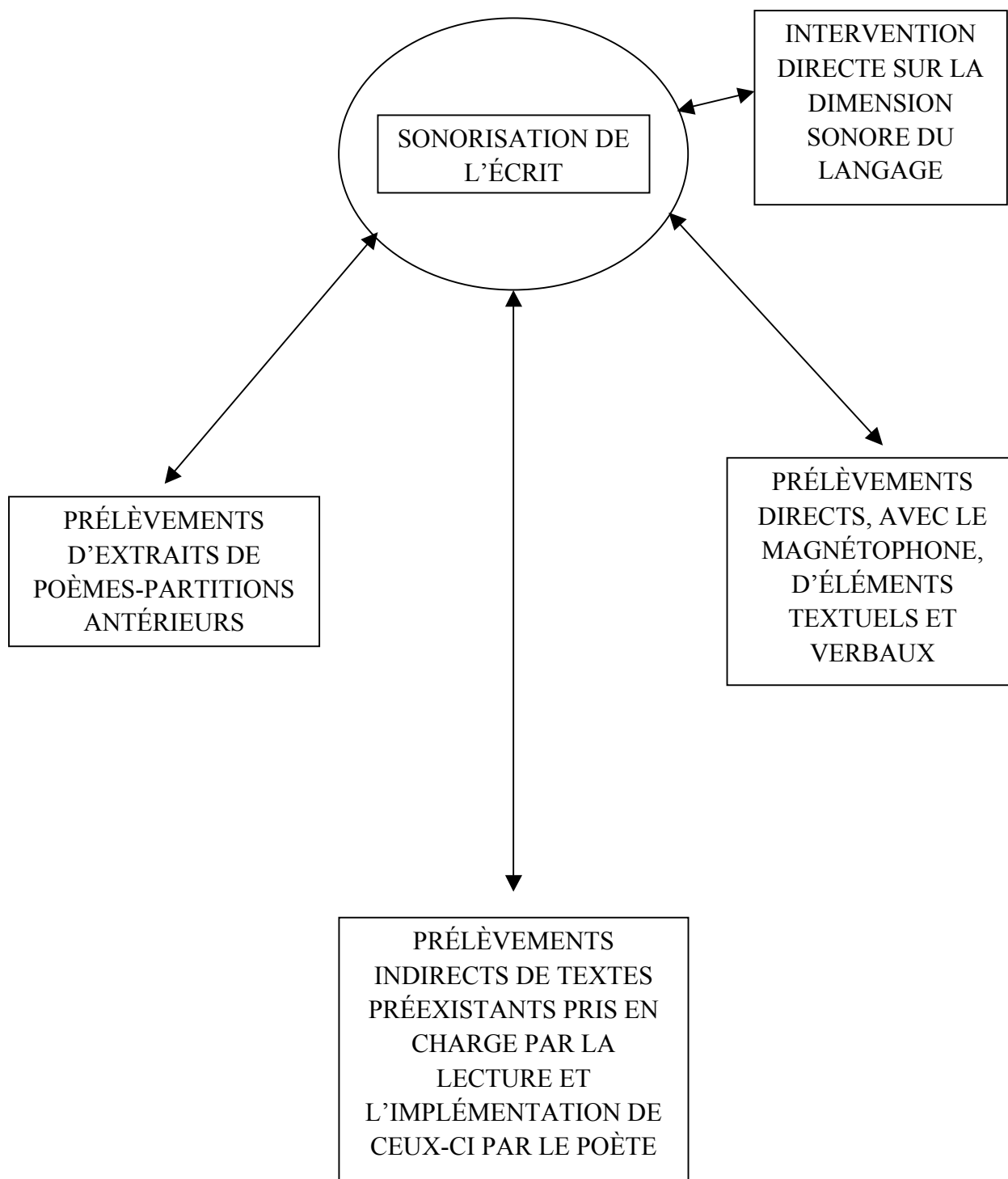
« LA CHAÎNE DU POÈME : ECRITURE/S »

Schéma n°1 : l'écriture du sonore, émergence du « geste ».



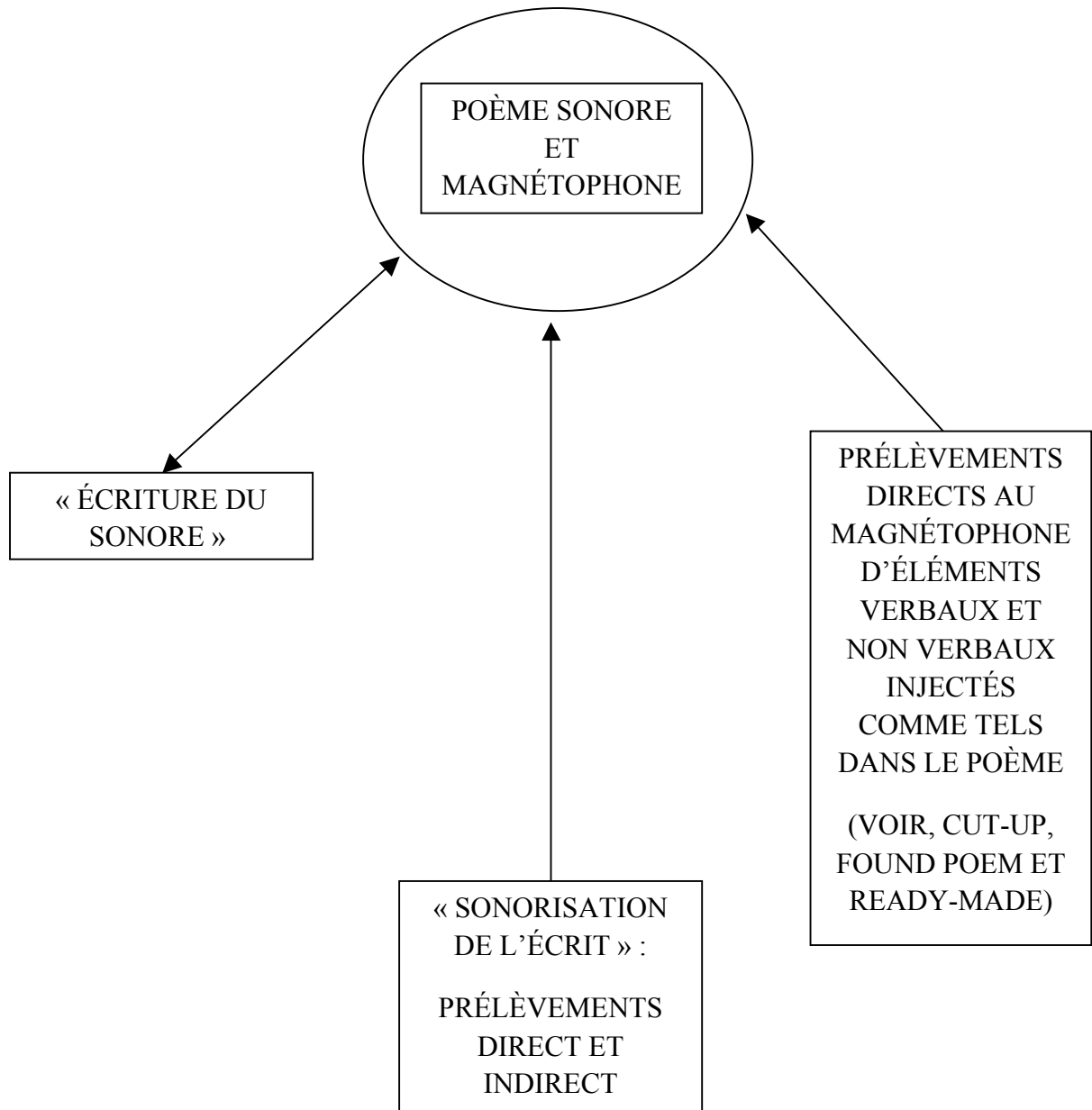
COMMENTAIRE du schéma n°1 : Ce schéma reprend synthétiquement la première phase de l'écriture post « sortie du poème de la page » mise en place par Bernard Heidsieck. Il indique comment l'intentionnalité du changement d'adresse provoqué par le passage du poème écrit vers le poème sonore se déploie dans une écriture que l'on pourrait qualifier de pré-« électro-accoustique ». Dans le but de produire un poème à performer lors de lectures publiques, Heidsieck utilise les moyens que lui offrent la langue (épitochrasmes, apocopes, aphérèses) pour déployer des modalités d'écriture qui préfigurent l'usage, à venir, qu'il fera du magnétophone.

Schéma n°2 : la sonorisation de l'écrit, les débuts du magnétophone.



COMMENTAIRE du schéma n°2 : Ce schéma indique les premières opérations d'écriture produite par l'usage du magnétophone. On peut y voir quatre types de gestes « électro-accoustiques ». Le premier consiste à se servir du magnétophone pour diffuser des extraits de poèmes-partitions antérieurs à l'acquisition du magnétophone par Heidsieck. (Je rappelle, que l'ensemble de ces textes, prélevés dans son corpus par le poète, appartient à ses productions de type « écriture du sonore », c'est-à-dire les poèmes dans lesquels il produit une écriture résolument sonore, annonciatrice de ses utilisations future du magnétophone.) Le second correspond à une opération que je qualifie de prélèvement « indirect », de textes préexistants. Le magnétophone permet à Heidsieck de prélever, par exemple, un rapport bancaire, en prenant en charge lui-même la lecture enregistrée au magnétophone, puis diffusée dans le temps et l'espace de la lecture publique. Le troisième consiste à effectuer, toujours à l'aide du magnétophone, des prélèvements directs, textuels et verbaux, sur lesquels le poète n'intervient pas. Le quatrième réalise le pressentiment que je notais dans le recours aux figures de style pour écrire le sonore, (épitochrasmes, apocopes, aphérèses), et rend leur usage obsolète dans la mesure où le magnétophone permet d'agir directement sur le mot prononcé (en lui ôtant une syllabe par exemple). Ces deux derniers gestes sont constitutifs de l'opération de « sonorisation de l'écrit ».

Schéma n°3 : toutes les potentialités du magnétophone.



COMMENTAIRE du schéma n°3 : Ce schéma synthétise les différentes opérations d'écriture rendues possibles par le recours au magnétophone. Il ajoute à l'« écriture du sonore » et à la « sonorisation de l'écrit », l'opération de prélèvement direct d'éléments non verbaux (bruits de la rue, cris d'enfants, etc...). Ces trois schémas visualisent clairement les modalités de l'écriture de Bernard Heidsieck dont une des particularité est de n'être pas exclusivement scripturale ni textuelle.

- Synthèse de la nature des éléments constitutants de quelques poèmes
et de leur mode de diffusion -

| | Lecture | Diffusion haut-parleurs |
|---|---|---|
| Prélèvements directs | | <ul style="list-style-type: none"> · « La cage » · « La semaine » · pistes 1 et 2 de « La mer est grosse » · piste de « La pénétration » · piste 1 de « La convention collective » |
| Prélèvements indirects (textes préexistants lus par Bernard Heidsieck – <i>found poems, ready-mades</i>) | <ul style="list-style-type: none"> · piste 1 de « B2/B3 » · piste 3 du « Quatrième plan » · piste 1 de « Quel âge avez-vous ? » · piste 1 de « Bilan ou mâcher ses mots » · suite piste 1 de « La pénétration » · piste 2 de « La convention collective » | Piste 2 du « Quatrième plan » Piste 2 de « Quel âge avez-vous ? » Piste 2 de « Bilan ou mâcher ses mots » |
| Ecrits à la main | <ul style="list-style-type: none"> · début de la piste 1 de « La pénétration » · <i>poème-partition v</i> | Piste 2 de « B2/B3 » Piste 1 du « Quatrième plan » |

Par définition, les prélèvements directs ne peuvent faire l'objet d'une lecture (ils deviendraient alors des « prélèvements indirects »). La case reste donc vide.

b. Étapes 2, 3 et 4 : publication, diffusion, librairie/ étape 5 : le lecteur ?

Au-delà des problèmes pratiques de publications initiaux, (T.V.A., libraires et diffuseurs réticents), les questions posées par la publication et la diffusion de la poésie de Bernard Heidsieck sont doubles. D'une part, cette diffusion matérielle questionne le projet poétique dans son ensemble : si le poème n'est pleinement réalisé que dans sa lecture publique, pourquoi le diffuser également sous forme de livre ? D'autre part, que dire de la réception de ce travail dans sa version imprimée ?

Une première remarque s'impose, jusqu'à la fin des années 90 et au début des années 2000, l'accès aux publications de Bernard Heidsieck restait très difficile¹⁷¹.

« François Collet : Quel est votre sentiment face à la parution de vos Œuvres Complètes, en somme, chez *Al Dante* ? Un accomplissement...

Bernard Heidsieck : Eh bien oui, c'est beaucoup, trois livres, l'édition soit d'inédits soit de choses parues dans des revues ou de petites éditions. Tous les petits ouvrages ont été inclus dans ces trois recueils. Il y a bien sûr plein de choses par ailleurs, *Derviche Le Robert* ou *Les Respirations* et ainsi de suite, mais bon, ça a bouclé en quelque sorte la totalité de ce qui restait. C'est donc une étape de bouclage, en effet, c'est important, et je suis content que Cauwet l'ait fait, voilà. J'en ai signés beaucoup lors d'un récent vernissage, j'espère que ça va marcher. Par contre je ne peux pas dire que la presse se soit bousculée ; les deux seuls articles viennent de *l'Humanité* et des *Lettres Françaises*. C'est quand même paradoxal que les journaux communistes soient les seuls à avoir parlé de ces trois livres... »¹⁷²

¹⁷¹ Beaucoup de textes ayant été publiés en revues, ou étant épuisés, donc introuvables, en librairies, le travail exhaustif mené par Laurent Cauwet et les éditions Al Dante a profondément bouleversé l'intensité de la présence de Bernard Heidsieck en librairies, mais également dans le monde de la poésie.

¹⁷² Entretien de Bernard Heidsieck réalisé par François Collet, in *CCP, op. cit.*

Cette entreprise éditoriale menée par Laurent Cauwet ouvre littéralement de nouvelles possibilités de recherches sur le travail de Heidsieck¹⁷³, et sur cette question en particulier de la production d'un lecteur « idéal » (au sens de Umberto Eco) pour ce type de productions poétiques. En effet, cet accès donné aux œuvres complètes de Heidsieck démocratise l'accès à ses productions poétiques, tout en produisant une question nouvelle en termes de réception : où s'arrête la chaîne du poème ? Jusque-là, conformément au projet poétique de Bernard Heidsieck, la chaîne du poème s'achevait lors de la lecture publique de celui-ci. Avec la publication et l'accessibilité à la *quasi* intégralité des textes de Heidsieck accompagnés de leur enregistrement, il est légitime de se demander si la fin de la chaîne ne subit pas un déplacement du lecteur-spectateur vers le lecteur auditeur. En tant que chercheur, j'ai assisté à la mutation de mon contexte de recherche, substituant à la pénurie l'exhaustivité, en termes d'accès aux textes. Ce changement de contexte éditorial a naturellement entraîné une mutation des problématiques de cette poésie sonore, de son adresse et de sa réception. Ce changement des conditions d'accès aux « simulacres de livres » de Bernard Heidsieck, dont la dimension écrite n'était sensée constituer qu'un prétexte à offrir un disque, afin de contourner la question de la T.V.A. du disque et les problèmes posés par l'inadéquation entre l'objet et son circuit de diffusion, nécessitent de reposer le paradoxe intrinsèque au projet poétique de Bernard Heidsieck. Dans le même temps, l'action de Heidsieck, qui correspond à une redéfinition pragmatique de la notion « poésie », de sortir le poème de la page et du livre, s'accompagne toujours, et de façon encore plus sensible aujourd'hui, du désir d'inscrire cette démarche en poésie et donc de la diffuser sous forme de livres. Des livres, certes, accompagnés d'enregistrements, mais qui signent cet attachement de Heidsieck à leur format.

Cette reformulation du paradoxe me pousse à revenir sur les modalités générales d'écriture au magnétophone. Effectuer un montage sur bande magnétique produit un matériau chargé de plus de dimensions et de propriétés qu'un texte imprimé, dans la mesure où Heidsieck ne manipule pas du texte, mais de la parole, qui implique souffle, voix, intonation, etc... Le chercheur se trouve aussi face à un dédoublement de ce paradoxe de publication. Sortir le poème du livre pour le diffuser sous forme de livre, reprend en termes

¹⁷³ Lorsque j'ai initié mes travaux de recherches sur Bernard Heidsieck, en 2001-2002, à l'occasion de ma maîtrise, dirigée par Jean-Marie Gleize, l'accès extrêmement limité à un certain nombre de textes m'avait contrainte à restreindre mon corpus aux seuls livres récemment réédités, accompagnés d'enregistrements sur cd. En effet, outre la difficulté d'accès aux textes, les enregistrements déposés, par exemple à la bibliothèque du CIPM de Marseille, n'étaient disponibles que sur des formats quasiment impossibles à écouter à l'époque, comme les 78 tours par exemple. Le travail mené par Laurent Cauwet a donc radicalement modifié les travaux de recherches en réglant cette question essentielle de l'accès aux textes et à leurs enregistrements.

de diffusion, le paradoxe intrinsèque du montage tel que manipulé par Bernard Heidsieck. En effet, Heidsieck effectue ses diverses opérations de prélèvement et de recontextualisation sur de la parole, mais le simple fait d'aboutir à un objet fini, à performer toujours selon les mêmes modalités de lecture, ne risque-t-il pas de faire retrouver au poème les propriétés essentielles du texte dont il est pourtant question de sortir, dans une entreprise de fixation du mouvant ? Ainsi, Heidsieck fait entrer des dimensions phénoménologiques, perceptuelles, dans son travail et dans ses technologies d'écriture, dimensions auxquelles il n'aurait pas eu accès en ne travaillant que sur un matériau textuel et non sonore, mais dans un second temps, en faisant évoluer ce matériau issu de la parole vers un processus de montage, c'est-à-dire dans l'opération de fixation du sonore, Heidsieck fait retrouver au poème le caractère « fixiste »¹⁷⁴ du texte. Lorsque l'on s'interroge sur l'idée de chaîne du poème, apparaît comme constant, dans le travail de Bernard Heidsieck, un mouvement d'oscillation entre un travail sur une matière sonore enregistrée et performée, et un retour vers une technique d'inscription fixative, par le biais du montage et de la publication de livre. Dans cette observation de la chaîne du poème de sa conception à sa réalisation, on assiste bien à la mise en tension des propriétés fixistes de l'écrit et de celles *situées* de la performance, dans un mouvement généralisé d'aller-retours permanents à l'œuvre, dans toutes les productions poétiques de Bernard Heidsieck.

Il semble, dès lors, légitime, en particulier après la publication des œuvres complètes de Heidsieck par Lauret Cauwet, de se demander, à nouveau, « où s'arrête la chaîne du poème ? » Est-ce la performance, la lecture publique comme l'affirme et le revendique Heidsieck ? Ou est-elle à rechercher plutôt du côté du lecteur-auditeur, pour des raisons d'accessibilité renforcée au poème sous la forme du livre-disque, plutôt que sous celle de la performance ? Il semble légitime de se demander finalement ce qui est performé. Ce qui invite logiquement à réinterroger le statut du texte publié avec les enregistrements des poèmes sonores de Heidsieck, tant du point de vue du poète que de celui du lecteur.

Cette série de problèmes et de questions, intrinsèques au projet poétique de Bernard Heidsieck mais renforcés par l'actualité éditoriale de celui-ci dans les quinze dernières

¹⁷⁴ Je ne dis pas que le texte ne peut recevoir différentes interprétations de lecture, ou encore que son sens serait fixé, par avance. Le terme « fixiste » met ici en évidence l'opposition écrit/oral, telle qu'elle a été développée par les « *literacy studies* » et, plus particulièrement, par l'anthropologie de Jack Goody (qui analyse les différences entre les civilisations de l'écrit et celles de l'oral). « Fixiste » n'est donc en rien péjoratif, l'adjectif fait simplement référence à des *techniques d'inscriptions* en regard avec des techniques de performance.

années, me pousse à tenter d'y répondre en recourant à deux notions décisives : la notion de texte et la notion de partition.

2. Texte/partition, performance/livre

Si le projet poétique de Bernard Heidsieck identifie sans équivoque le bout de la chaîne du poème dans le moment de la lecture publique, de la lecture performance de celui-ci¹⁷⁵, un simple travail d'observation et de description empirique des réalités pratiques de la vie d'un poème de Heidsieck indique clairement une modalité de fonctionnement double de cette chaîne. Deux visées possibles, deux réalisations effectives, deux bouts de chaînes. Le premier, conforme à l'intention du poète, s'identifie à une condition de diffusion et de réception bien définie, celle de la lecture publique, dans laquelle un lecteur-performeur adresse son poème vers un collectif de lecteurs-spectateurs, dans le temps et l'espace restreints de la lecture publique. Le second, conforme à une autre existence de ce même poème, aux différentes réalités pratiques des conditions de diffusions livresques des productions poétiques de Heidsieck, fonctionne selon des modalités plus traditionnelles de la poésie. Un poète sonore, un lecteur-auditeur, un livre accompagné de l'enregistrement sur disque de la version performée du poème. Cette altérité de la chaîne, ce dédoublement des réceptions potentielles du poème entraîne deux questions décisives, quant à la poésie de Bernard Heidsieck et à ma tentative théorique de statuer sur la notion d'« objets poétiques complexes ». La première question s'attache au statut des notions de texte et de partition. Leurs statuts fluctuent, semble-t-il, en fonction de l'alternance des expériences d'écoute des lecteurs-spectateurs vers le lecteur-auditeur. La seconde concerne plus précisément la nature même du poème : si la fin de la chaîne peut se dédoubler, reste-t-il quelque chose d'irréductible, de commun, à ces deux modalités de fonctionnement et d'existence du projet poétique de Bernard Heidsieck ?

¹⁷⁵ Voir *Notes Convergentes*, *op. cit.*

• *Poèmes autographiques ou allographiques ?*¹⁷⁶

Deux scénarii possibles se produisent donc : soit un lecteur-performeur adresse son poème à un collectif de lecteurs-spectateurs, soit un poète sonore publie sous forme de livre accompagné d'un enregistrement de cette action, son poème, dont l'adresse se trouve empiriquement modifiée vers un lecteur-auditeur solitaire, accédant au poème dans l'intimité d'une expérience de lecture, « augmentée » ou « étendue » par une expérience d'écoute se superposant à celle du lire. Dans ces deux situations distinctes, il semble logique de poser la question du statut du texte, identifié par Heidsieck par le terme de « partition ». Quelle est la place de la partition dans ces deux pratiques du poème de Heidsieck ? Le texte, entendu ici, comme la partie imprimée du livre-disque (et non comme l'artefact global que je nomme « objets poétiques complexes »), fait l'objet de deux utilisations absolument hétérogènes. Dans le cas de la lecture publique, il constitue, pour le poète, ce qui lui permet de lire selon les différents protocoles de performance, en direct, par-dessus les différents types d'enregistrements, diffusés à l'aide haut-parleurs. Pour le lecteur-auditeur, la présence d'un texte imprimé, reprenant toujours l'intégralité des éléments sonores d'une performance, l'enregistrement et la lecture live, lui donne accès à une possibilité de lecture *analytique*, qui ajoute un certain nombre d'informations à la simple écoute du poème enregistré, disponible sur le disque offert avec le livre. Ainsi, selon la terminologie mise en place par Nelson Goodman, le texte, joue le rôle d'un « script » pour le lecteur-performeur quand il permet au lecteur-auditeur une écoute de type analytique du poème. Le texte se dote ainsi d'un certain nombre de caractéristiques qui l'assimilent aux documents que sont les « plans de salle » des expositions. Le « plan de salle », en effet, offre au visiteur d'une exposition un accès plus analytique aux œuvres qui lui sont données à voir, lui fournissant des informations absentes de l'exposition nue, sans commentaires : littéralement, un plan de la salle, des textes descriptifs, des schémas, etc... En fonction de l'une ou l'autre situation de diffusion réception, le texte imprimé fonctionne, donc, selon des modalités différentes et hétérogènes. « Script » pour le poète, lecteur-performeur, et voie d'accès à une lecture analytique pour le lecteur-auditeur.

¹⁷⁶ Cette analyse se fonde sur les notions développées par Nelson Goodman dans *Langages de l'Art*, traduit par Jacques Morizot, publié aux éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.

Afin de mener cette analyse à son terme et de tenter de proposer quelques éléments de réponses aux questions posées par cette vision globale d'un poème en termes de chaîne de production, de diffusion et de réception, il semble nécessaire de reprendre rapidement la terminologie de Nelson Goodman. Pour développer sa théorie des contrefaçons, Goodman insiste sur la différence entre l'art autographique et l'art allographique. L'art autographique désigne les productions artistiques, uniques, originales, pour lesquelles il est possible de fabriquer un faux (un tableau de Picasso). L'histoire des conditions de production de l'objet détermine son originalité. L'œuvre d'art allographique, à l'inverse, désigne toutes les productions artistiques dont on ne peut produire une contrefaçon, (un roman) : recopier l'intégralité d'un roman ne revient pas à en produire une contrefaçon, contrairement à la copie d'un tableau, mais à donner existence à une occurrence supplémentaire du roman. L'identité d'une œuvre allographique est d'ordre orthographique : changer les lettres, d'un roman, attaque l'intégrité de l'ensemble du texte mais n'en produit pas pour autant une contrefaçon. L'identité d'une partition est également orthographique, changer une note de la partition altère l'intégralité de la pièce musicale. Goodman met en place deux critères : la densité et la saturation relative. La densité désigne une propriété de l'œuvre qui affecte (œuvre autographique) ou pas (œuvre allographique) son identité. Une œuvre est plus ou moins dense lorsqu'elle est plus ou moins affectée par la modification de sa matérialité. Là où l'épaisseur d'un coup de pinceau est constitutive de l'identité d'un tableau, le fait de changer la police de caractère d'un roman ne touche en rien l'intégrité du texte. À partir du critère de saturation relative, on dira : une partition dénote strictement un son par le recours à une marque graphique. L'ambiguïté est nulle : à une marque correspond un son. Dans le cas d'un « script », la dénotation est plus floue : par exemple, le cas d'un homonyme prouve qu'un mot peut avoir deux acceptions, la référence est alors moins stricte que dans le cas de la « partition ». Une « esquisse », un « script » et une « partition » fonctionnent donc sur un même régime mais selon des intensités de saturation et de densité différentes. Dans le cas du projet poétique de Bernard Heidsieck, ce que le poète désigne par le terme de partition correspond plutôt à ce Nelson Goodman appelait un « script ». En effet, les partitions de Heidsieck, comme je le montrais dans le premier chapitre de ce travail, ne fonctionnent pas littéralement comme un système de notation précis et dénotatif tel que c'est le cas d'une partition de musique classique. Elles donnent plutôt un certain nombre d'informations au poète-lecteur qui, seul, est en mesure de les interpréter et d'avoir accès à ce qu'elles indiquent en termes de lecture performance.

Il semble possible de considérer que les productions poétiques de Bernard Heidsieck relèvent, à la fois, du régime autographique et du régime allographique. Allographique, parce que les livres de ne sont pas des œuvres uniques. Ils s'assimilent ainsi aux livres relevant de la tradition littéraire. Mais si les livres relèvent d'un régime allographique, les partitions, elles, s'assimilent, partiellement du moins, au régime autographique car seul Heidsieck est autorisé et capable de performer ses « scripts », et que modifier les polices ou les corps des inscriptions des partitions modifierait profondément le « texte » du poème. C'était, du moins, le cas jusqu'à l'été 2010 durant lequel Bernard Heidsieck accepte une invitation quelque peu singulière d'Olivier Cadiot à participer au festival d'Avignon. Dès années 50 à 2010, pendant soixante ans, Heidsieck a refusé, de façon systématique, qu'une autre personne prenne en charge les lectures publiques de ses poèmes. Inscrivant ainsi, radicalement et définitivement, son travail du côté de l'autographique. Cependant, lorsque Cadiot lui propose en 2010 de faire performer ses textes par d'autres personnes, des acteurs, Heidsieck, pour la première fois de sa carrière de poète, accepte la proposition. Cet événement produit deux mutations essentielles dans l'univers poétique de Bernard Heidsieck. D'abord la partition, qui avait jusqu'alors un statut de script, se voit évoluer vers un statut littéral de partition, puisque d'autres lecteurs devront s'en servir pour reproduire des lectures-performances du poète. S'agit-il d'un *reenactment* strict, assimilable à un fac-similé de performances antérieures ou plutôt d'un glissement du « poème-partition » vers le statut d'un texte de théâtre ? Seule l'Histoire le dira...

D'un point de vue théorique, dans mon processus de recherches expérimentales, cette question autographique/allographique permet de produire un certain nombre de problématisations décisives quant à l'appréhension du travail de Bernard Heidsieck et de la notion d'« objets poétiques complexes ». En effet, j'ai procédé, tout au long de ce second chapitre, à une série de descriptions des objets et des postures chaque fois provoquées par telle ou telle posture d'observation. La dernière étape développée : la question de la chaîne de production, diffusion, réception, du poème m'a, enfin, permis de problématiser un peu plus la notion d'« objets poétiques complexes ». « Complexes » parce que leur statut et leur définition « zéro » peuvent constamment évoluer en fonction du contexte de réception et de diffusion. On voit bien comment un même texte voit ses enjeux se transformer radicalement en fonction de la situation d'activation. Comment les mêmes productions poétiques performées en direct, ou accessibles par le biais du livre-disque changent radicalement de format, de modalités de réception et in fine, d'enjeux. L'action en question se dédouble ainsi,

du changement littéral d'adresse, (par le passage du poème écrit au poème sonore), à un changement d'adresse moins direct mais donnant accès à une mise en abîme de celui-ci plus analytique. Deux « bouts de chaîne possibles » produisent deux réceptions hétérogènes de la poésie action. L'une, holiste, ou synthétique, globale, lors de la lecture publique, l'autre, plus analytique, lors de la lecture-audition dans l'intimité d'une activité lectorale plus traditionnelle.

Conclusion partielle

À travers le travail de classement des différentes situations de performances et la typologie des gestes importés des arts plastiques en poésie par Bernard Heidsieck, et après avoir analysé les chaînes de productions des poèmes, le second chapitre de ce travail a mis en évidence la diversité des fonctionnements des différents régimes esthétiques des poèmes. C'est bien parce que leurs matériaux, leurs modes de production et leurs situations de performances sont hétérogènes que ces objets sont « complexes ».

Mais l'hétérogénéité et la complexité des objets poétiques de Heidsieck ne sont pas uniquement d'ordre morphologique ou typologique, ni ne relèvent seulement de questions de fonctionnement. Cette complexité a, en effet, des conséquences sur la façon même de lire ou d'écouter un poème.

Comme je le développais à la fin de ce second chapitre, la « chaîne du poème » se dédouble pour nous conduire soit vers une performance, un moment unique, non réitérable (le régime autographique) ; soit vers le livre et une expérience de lecture répétable (régime allographique). Vraisemblablement, dans notre expérience quotidienne, ces deux directions s'hybrident l'une avec l'autre, du moins depuis les quinze dernières années. On peut, en effet, acheter un livre et en écouter son enregistrement, puis se rendre à une lecture publique de Bernard Heidsieck et retourner vers le livre, dans une sorte d'aller-retour assez libre. Cette distinction correspond donc à une distinction logique, mais, dans les faits, les expériences se mêlent.

Il convient, dans le troisième chapitre de ce travail, de s'interroger sur la finalité de ces « objets poétiques complexes » : à quoi peuvent-ils bien « servir » ? Permettent-ils juste un contentement esthétique ? Sont-ils une série de « bibelots » qui auraient une simple fonction décorative, ou permettent-ils de faire et de dire quelque chose ? Ces questionnements rejoignent ainsi notre interrogation à l'origine de ce travail sur le lien entre « écriture » et « action ».

III. Une écriture poétique documentaire

La question des usages que produisent les « objets poétiques complexes » permet d'aborder une dimension décisive de la « fabrique du poétique ».

À l'échelle du champ, le premier chapitre de ce travail a tenté de définir la nouvelle acception du terme « poésie » qu'instaure l'action de Bernard Heidsieck. Après m'être interrogée sur la fabrication des objets et sur leurs conditions de diffusion, j'ai introduit, dans le second chapitre, la notion de plasticité, pour mettre en évidence les modalités de fonctionnement absolument hétérogènes, sur le plan esthétique, de ces objets. Il convient, à présent, dans ce troisième chapitre, de proposer une ultime façon de statuer sur ces « objets poétiques complexes » en les appréhendant du point de vue de leurs usages.

Le recours à la notion d'« observation ethnographique du réel » pour répondre à cette question des usages est motivée par deux constats d'évidence. D'une part, Bernard Heidsieck lui-même, dans son processus de nomination des gestes employés, s'y rattache expressément, en choisissant des termes comme « biopsie¹⁷⁷ » et « passe-partout¹⁷⁸ » et en en proposant une définition bien particulière. D'autre part, son travail est contemporain d'autres pratiques artistiques soucieuses, elles aussi, de rendre compte des mutations de la société (préoccupation documentaire s'il en est). Mais ce que le poète met, avant tout, en place, ce sont des techniques d'écriture aptes à retracer des réseaux et des interactions entre des individus et des objets, en mettant en scène des pratiques ordinaires mais transformatrices du

¹⁷⁷ « **Biopsie** « prélèvement d'un fragment du tissu sur un être vivant pour l'examen histologique » (Petit Larousse illustré) M'appuyant sur cette définition, j'ai, dans la seconde moitié des années soixante, réalisé tout une série de poèmes, souvent courts en partant d'éléments, non pas prélevés sur le corps humain, mais appartenant au corps social. Ce furent ainsi, pour certains d'entre eux, parfois des sortes de « POEMES TROUVES », autour de moi, dans le domaine économique, administratif, social, citadin... Mon activité professionnelle me fournissait une mine d'informations, banales, cocasses et quotidiennes, parfois fascinantes par leur impact, leur rôle, leur jeu, leur efficacité, leur utilité, leur bêtise. Il m'est arrivé souvent d'écrire que mes poèmes étaient des poèmes SERPILLIERES, des poèmes ATTRAPE-TOUT, des poèmes EPONGES, des poèmes CANIVAUX, ceci en vue de tenter de sublimer le BANAL, l'ordinaire, le rien-du-tout, notre « ordinaire », notre quotidien. Ne serait-ce que pour le comprendre, le vivre et l'exorciser. Et se familiariser ou rire de ses riens. », dans *Biopsies*, *op. cit.* je souligne.

¹⁷⁸ « J'ai donc substitué au mot BIOPSIE le terme de PASSE-PARTOUT. Celui-ci me convenait parfaitement car un passe-partout est, d'une part, une clef destinée à ouvrir n'importe quelle porte (cette fonction rejoignait donc ainsi, quelque peu, indirectement la notion de biopsie). Par ailleurs, le mot PASSE-PARTOUT implique aussi toute chose neutre, indifférenciée, sans caractéristique propre, et dans ce sens non identifiable, se fondant dans son environnement, dans la banalité donc, et rejoignant ainsi la notion d'éponge, de serpillère, de caniveau, associée à ma série de BIOPSIE. », dans *Passe-Partout*, *op. cit.*, je souligne.

quotidien, depuis des situations typifiées. Si les « objets poétiques complexes » qu'il élabore sont « complexes », c'est-à-dire, hétérogènes, c'est d'abord parce qu'ils ne cessent d'assembler des réalités habituellement considérées comme relevant de sphères séparées, et que son assemblage, qui semble aujourd'hui aller de soi, nécessite une composition extrêmement élaborée.

Mon analyse des usages produits par les « objets poétiques complexes » se déroulera en quatre temps. Je m'attacherai, d'abord, à dégager certains traits caractéristiques du travail de Heidsieck que j'identifierai à des pratiques artistiques modernistes. J'analyserai ensuite une modalité de l'écriture du poète en montrant qu'il a fréquemment recours à des *techniques de visualisation* destinées à produire le poème.

Ces deux premiers temps me permettront de conduire, sous la forme d'une synthèse, une étude des réseaux « socio-techniques », (pour utiliser l'expression de Bruno Latour), dans quelques poèmes, suivie d'un retour sur l'idée développée par Heidsieck, de « branchement » sur le monde. S'il s'agit bien de « rebrancher le poème sur le monde », je montrerai, dans une étude la plus détaillée possible du *Carrefour de la chaussée d'Antin*, que cette opération est produite par la fabrication de dispositifs documentaires d'observation « enregistrée » du réel.

A. Pratiques artistiques modernistes

Le propos de ce dernier chapitre est de mettre en évidence ce qui, dans le travail poétique de Bernard Heidsieck, relève du documentaire afin d'achever la série de descriptions analytiques de ce que j'appelle les « objets poétiques complexes ». Pour saisir la notion de documentaire, il ne serait pas pertinent de partir d'une définition de dictionnaire. Il semble plus intéressant de dégager, de manière empirique, ce qui relève chez Bernard Heidsieck du documentaire, et des pratiques ethnographiques. La dimension documentaire de la poésie de Bernard Heidsieck peut être mise en évidence en la comparant à des pratiques artistiques contemporaines, en particulier en musique et en arts plastiques.

1. Varèse et le Domaine Musical

Dès la fondation de son projet poétique, et son geste initial d'« arrachement du poème à la page », Heidsieck assume et revendique l'importance des pratiques musicales contemporaines dont il se nourrit lors des manifestations du Domaine Musical. Dans sa monographie sur le travail de Bernard Heidsieck¹⁷⁹, Jean-Pierre Bobillot précise sa définition du stade « électro-acoustique » du travail du poète, en citant la définition du terme acousmatique proposée par Pierre Schaeffer¹⁸⁰ :

« *Acousmatique*, nous dit le Larousse : *Nom donné aux disciples de Pythagore qui, pendant cinq années, écoutaient ses leçons cachés derrière un rideau, sans le voir, et en*

¹⁷⁹ Bernard Heidsieck, *poésie action*, op. cit.

¹⁸⁰ *Traité des Objets Musicaux*, publié aux éditions du Seuil, Paris, 1966.

observant le silence le plus rigoureux. De leur maître dissimulé à leurs yeux, la seule voix parvenait aux disciples.

C'est bien à cette expérience initiatique que nous rattachons, pour l'usage que nous voulons en faire ici, la notion d'acousmatique. Le Larousse continue : *Acousmatique, adjectif : se fit d'un bruit que l'on entend sans voir les causes dont il provient.* Ce terme, en effet (...), marque bien la réalité perceptive du son en tant que tel, en distinguant celui-ci des modes de sa production et de sa transmission : le phénomène nouveau des télécommunications et de la diffusion massive des messages ne s'exerce qu'à propos et en fonction d'une donnée enracinée dans l'expérience humaine depuis toujours : la communication sonore naturelle. C'est pourquoi nous pouvons, sans anachronisme, faire retour à une ancienne tradition qui, pas moins ni autrement que ne le font aujourd'hui la radio et l'enregistrement, restituait à l'ouïe seule l'entière responsabilité d'une perception ordinaire appuyée sur d'autres témoignages sensibles. »

La dimension acousmatique de la musique contemporaine moderniste marque un point de rupture entre Heidsieck et la musique contemporaine dont l'influence sur le travail est pourtant décisive. La transposition de ce type d'idées en poésie par Heidsieck implique leur présence certaines (notamment dans leurs modalités et leurs effets) mais dans un refus de l'acousmatisme total. Bobillot met cette rupture en évidence en faisant suivre cette citation de Schaeffer d'un extrait d'une lettre de Heidsieck¹⁸¹ :

« J'ai entendu beaucoup de musique électronique en concert, retransmise uniquement par des enceintes (et les poèmes sur bande et non lisibles (en public) s'apparentent à cette dernière). Or j'ai rapidement ressenti _ quelle que soit la qualité de ce que je pouvais entendre _ un manque, un vide au niveau de la scène. Il n'y a pas d'accident possible : la musique est sur la bande et va se dérouler jusqu'au bout, imperturbable. La musique instrumentale surgit dans l'instant, dans la fébrilité, et chaque instant à venir est une inconnue. Il en est de même pour la 'lecture publique' où quelque chose en train de se vivre est donné non seulement à entendre, mais à voir, aussi. Et l'image donnée du poème

¹⁸¹ Je cite ici l'intégralité de la note de bas de page rédigée par Jean-Pierre Bobillot : « Lettre de B.H. à J.-P. B., 24.12.90. Avant d'en revenir, ci-dessous, à la question de la musique acousmatique et, plus généralement électro acoustique, suggérons seulement à ce stade que la posture de *maîtrise*, assumée par les uns, et le mysticisme, plus ou moins rampant, ou affiché, des autres _ quand il ne s'agit pas des mêmes _ semble bien vérifier, hélas, notre hypothèse, et justifier les réticences de Bernard Heidsieck _ et les nôtres. Là encore, il convient de souligner la tenace lucidité de Varèse, qui se tenait loin de ces tentations... », in *Bernard Heidsieck, poésie action, op. cit.*

que l'on est en train de lire est très importante, car elle va être mémorisée par les spectateur/auditeur, et associée par lui, dans le souvenir, au poème entendu. »

Varèse, comme « V », comme « ville », comme « vitesse », ou le choix de Heidsieck, à l'intérieur d'une multitude de gestes issus de la musique électronique moderniste, de refuser la stricte acousmatique pour donner « à voir » et à entendre ses poèmes sonores, action. Si l'influence du musicien apparaît plus comme une sorte de diffusion de l'ambiance d'un médium et d'une époque, il n'empêche que le simple fait de le nommer, dans le titre de l'un des *Poèmes-partitions* les plus célèbres, les plus donnés à voir et à entendre, n'est évidemment pas anodin. À cette pratique relevant du modernisme en musique contemporaine font écho celles appartenant aux arts plastiques.

2. Villéglé, Hains, Dufrêne : Heidsieck et les affichistes

Villéglé, Hains et Dufrêne ont tous trois pratiqué non le collage, mais le « décollage » d'affiches publicitaires, ils furent rapidement surnommés les « affichistes ». Tous trois des gestes qui mettent en avant à cette volonté de l'artiste d'inscrire une réflexion documentaire d'ordre sociologique au principe même de ses créations. Cette volonté documentaire des « affichistes » se caractérise par le geste fondateur de prélever des matériaux à l'intérieur du tissu social pour les implémenter dans le monde de l'art. La dénomination du courant artistique auxquels les « affichistes » appartiennent par l'expression « nouveau réalisme » est directement liée au type de matériau qu'ils prélèvent : des affiches publicitaires superposées. Les œuvres plastiques produites correspondent formellement à l'inverse du collage puisque leur geste de prélèvement sur le réel d'un matériau social consiste à « décoller ». Par le biais de décollages d'affiches publicitaires superposées, les affichistes ponctionnent un morceau complexe du réel. La complexité de ce prélèvement est caractérisée essentiellement par la multiplicité des strates : le geste de décollage, l'opération de lacération effectuée sur les différentes couches d'affiches publicitaires, fait apparaître de façon quasi archéologique différentes époques, différents thèmes, constitutifs d'un panneau d'affichage publicitaire. Ces

gestes de prélèvement s'apparentent, de façon littérale à, ce que Bernard Heidsieck désigne par le terme de « biopsie ». Terme choisi par le poète pour sa définition première de « prélèvement d'un fragment de tissu sur un être vivant pour l'examen histologique », qu'il transpose directement selon les termes suivants : « m'appuyant sur cette définition, j'ai, dans la seconde moitié des années soixante, réalisé toute une série de poèmes, souvent courts en partant d'éléments, non pas prélevés sur le corps humain, mais appartenant au corps social. »¹⁸² Ces gestes de prélèvements, des affichistes aux biopsies de Heidsieck peuvent également être mis en parallèle avec les pièces d'accumulation de Armand. En effet, ces dernières proposent une sorte de compte-rendu littéral, en trois dimensions de la société de consommation, et fonctionnent comme une liste non triée, non organisée, un échantillon, là encore, d'un tissu social.

Les années soixante des « biopsies » s'inscrivent donc dans cette époque de l'art contemporain où se développent, de façon évidente et significative, des pratiques, des gestes qui se pensent et se veulent documentaires d'un état de la société. Ces pratiques signent également un désir de produire un art qui, loin d'être coupé du monde, se pense justement comme étroitement lié à celui-ci et tente d'en rendre compte.

Il serait pour autant extrêmement réducteur de penser qu'un documentaire consiste uniquement en une opération d'enregistrement et de prélèvement d'un matériau sur le réel. Le documentaire correspond à un *genre* et à un *format d'écriture*. C'est pourquoi il convient à présent, de se demander ce que sont les techniques d'écriture qui permettent chez Bernard Heidsieck de produire du documentaire.

¹⁸² Bernard Heidsieck, texte d'introduction à l'édition par Al Dante des *Biopsies*, *op. cit.*

B. Techniques de visualisation utilisées en vue de produire un « objet poétique complexe »

Reformulons la question dans les termes suivants : quelle interface, quelle opération de traduction, permet d'effectuer le passage des matériaux prélevés sur le réel à l'écriture des poèmes ? Est-il possible de repérer les opérations qui transforment les matériaux brut en poème sonore ? Une première opération de transformation se distingue très nettement dans le travail poétique de Heidsieck. Elle consiste à mettre en place des procédés d'écriture fondés sur des techniques de visualisation, et se manifeste par l'utilisation et la production de cartes et de listes.

1. Cartographies

Dans le processus d'écriture mis en place par Bernard Heidsieck, un trait caractéristique domine la fabrication d'un certain nombre de textes. Il s'agit de la mise en place de techniques de visualisation en amont de la rédaction de certains poèmes. Ces différentes techniques de visualisation apparaissent comme autant de recours à différentes formes de cartographies qui semblent indiquer une facette supplémentaire de la complexité des objets poétiques en question.

a. « Le Carrefour de la Chaussée d'Antin »

En ouvrant le *Carrefour de la Chaussée d'Antin*¹⁸³ on trouve une carte du carrefour et des rues avoisinantes, cette carte correspond à la technique de visualisation la plus simple qui permet les usages les plus évidents. Heidsieck récupère un plan du carrefour de la Chaussée d'Antin, identifiable a priori comme un extrait de plan de cadastre (le plan, en effet, ne

¹⁸³ Reproduite à l'ouverture de l'édition par Al Dante du *Carrefour* datant de 2001, *op. cit.*

comprend aucune indication nominale et indique uniquement la répartition des bâtiments et des rues), sur lequel il reproduit à l'aide de sa machine à écrire une série d'éléments, qui fonctionnera comme la matrice d'une grande partie des passe-partouts du poème :

- les noms des rues,
- les noms des entités qui seront « traitées » par le poème, « BFCE », « le Pavillon d'Antin », « Société Générale », « Galeries Lafayette », « Galeries Lafayette II », et « boutique de fringues »,
- il précise la signification des dessins d'escaliers, en l'orientant vers le sens et la fonction que ceux-là occupent dans l'économie générale du poème : « ARRIVÉE DÉBUT », « DÉPART FIN ». Ces deux indications textuelles renvoient aux accès de la station de métro empruntés par le poète (les deux autres indications d'escaliers sur la carte ne font l'objet d'aucune mention). Ces indications donnent également à la carte son sens de lecture « dans le sens des aiguilles d'une montre »,
- ces deux indications intrinsèques qui orientent la lecture et l'usage de la carte sont complétées par l'inscription au *stylo*, et non plus à la machine à écrire, de *flèches* indiquant le double sens de la lecture et de l'observation du lieu, matrice structurelle du texte,
- enfin, Heidsieck ajoute à ce plan de cadastre, à la machine à écrire, les numéros de passes-partouts qui constituent le poème en les plaçant directement à l'endroit du carrefour qu'ils ont pour fonction d'observer et de prendre en charge. La carte occupe ainsi la double fonction de *table des matières* du poème et de *plan* du poème. Elle indique le double parcours de création et de réception de celui-ci.

« Ce poème est une tentative de topographie sonore d'un point chaud de Paris » : c'est ainsi que Heidsieck introduit son texte¹⁸⁴. La carte qu'il place juste avant la transcription écrite du poème sonore donne, non seulement, des indications de lecture¹⁸⁵, mais également des informations très précises sur les modalités d'écriture du texte. Le processus de création peut se décrire de la façon suivante. D'abord une première phase de « terrain »¹⁸⁶, durant laquelle, muni d'un carnet, d'un stylo et d'un magnétophone, Bernard Heidsieck prend des

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ Je ne développe pas ce point immédiatement car il fera l'objet de la dernière section du présent chapitre de ce travail.

¹⁸⁶ À entendre dans le sens le plus ethnologique du terme. En ethnologue ou en documentariste, Heidsieck a passé plusieurs mois à mettre en place son terrain d'observation, en plus des années passées quotidiennement à « habiter » le carrefour où se trouvait son lieu de travail, la Banque Française du Commerce Extérieur (BFCE).

notes, écrites et sonores, sur le carrefour. Cette première phase lui permet de constituer une banque de données, ou une série de « rush » cinématographiques (mais ici, sans images), qui restent à mettre en forme dans une savante opération de montage. La seconde phase correspond à la fabrication de la carte à partir d'un plan de cadastre, fonctionnant à la manière d'un *storyboard*. Une fois la structure décidée, le poète peut procéder à l'écriture et au montage, sonore et textuel de sa banque de données préalablement prélevées. On voit bien comment, dans le cas du Carrefour, le passage par la cartographie comme technique de visualisation permet au poète de produire la forme de son texte en amont du poème. Les techniques mises en place ici engendrent deux types d'usages bien distincts de la carte. D'abord, le cadastre sert de matrice pour dresser le plan du poème, il planifie les différentes étapes d'écriture de celui-ci. Dans un second temps, une fois le poème écrit et enregistré, un second usage de la carte apparaît comme « table des matières » du poème.

b. « Vaduz »

Le cas *Vaduz*, apporte des éléments d'analyses plus problématiques à cette notion de technique de visualisation.

« Mais que faire de Vaduz ? Qu'en faire ? Et quel texte, quel poème en tirer ?

Quoi faire, oui !

Sinon, tourner, tourner autour, des semaines durant, autour de ce nom de « Vaduz », en quête d'une motivation vraie, justifiant l'entreprise et ce travail. Que faire, oui, sinon tourner à la recherche d'un axe de correspondance. Le justifiant. Rigueur oblige !

Et merci pour la provocation !

Car en est sorti, après tout, « VADUZ », ce texte réalisé de Juin à Décembre de cette même année 1974. Après avoir décidé de faire de Vaduz, ce maxi-village, Capitale de ce mini-territoire situé au centre de l'Europe, le Lichtenstein, l'un, sans doute, des plus petits pays du monde, le centre même de notre Globe, de notre fichu Globe terrestre !, il s'est

agi alors, de tracer sur une carte du Monde, à partir de Vaduz, ces cercles d'égale largeur, s'en éloignant en parallèles successives jusqu'à en boucler la surface totale.

Ce fut là la première mise à plat de ma « commande ». Le travail suivant ayant consisté à inscrire dans chacun de ces cercles, en partant de Vaduz, cercle après cercle, et à leur emplacement géographique, toutes les ethnies – et non nationalités- rencontrées au cours de ce parcours circulaire, toutes les ethnies possibles, y vivant là, dans leurs spécificités de langue, culture, coutumes, aspirations et singularités.

Encore avait-il fallu, pour ce faire, les rechercher toutes, ou tout du moins le maximum d'entre elles dans différents ouvrages et bien entendu, au Musée de l'Homme tout particulièrement. Ainsi s'est allongée leur liste au fil de ces mois de recherche.

Puis ce fut la construction même du texte, la mise en place de la partition, à partir de tout ce matériau, avant d'en arriver, enfin, à sa phase d'enregistrement, en stéréophonie, chez moi, sur un Revox A 700 récemment acquis et dont j'explorais ainsi, sur ce texte, les possibilités variées. »¹⁸⁷

Deux remarques s'imposent : tout d'abord, Heidsieck indique littéralement son recours à une technique de visualisation dont le but est de produire du texte. Ensuite, cette carte n'est pas reproduite dans aucune des publications de *Vaduz*. Elle n'est donc pas sensée occuper la même fonction que celle du *Carrefour* pour le lecteur du poème. Il serait, d'ailleurs, plus juste de parler de deux cartes : la première est un planisphère que se procure Heidsieck au Musée de l'Homme, la seconde est produite par le poète de juin à décembre 1974, en plaçant sur ce planisphère les différentes ethnies. J'aimerais rappeler ici la question de Mikriamos à Heidsieck, lors d'un entretien réalisé pour *Le Colloque de Tanger*¹⁸⁸, où celui-ci demandait à Heidsieck pourquoi il avait placé les apatrides au milieu de l'Océan Indien. La question de Mikriamos indique très largement une sorte de constante, en termes de réception analytique du poème de Heidsieck : au-delà de l'image inoubliable que l'on retient de n'importe quelle lecture publique de ce texte, grâce à l'infinie partition et à la posture singulière du poète, la cartographie préalable, non diffusée, difficilement accessible, produit une sorte de désir théorique paradoxal. Paradoxal parce qu'un accès à la carte n'apporterait pas réellement d'éléments d'analyses supplémentaires, contrairement, par exemple, à l'étude des brouillons

¹⁸⁷ Bernard Heidsieck, texte de présentation rédigé en mai 1989, in *Vaduz*, op. cit.

¹⁸⁸ Op. cit.

de Flaubert. Ce qu'il importe ici de repérer, c'est bien la génétique d'un dispositif poétique¹⁸⁹ qui procède à deux opérations tout à fait décisives. Cartographier les ethnies « autour de Vaduz » permet à Heidsieck de prendre en charge un certain type d'informations réelles lui permettant d'informer sa « commande ». À un second niveau, ce même exercice de cartographie lui permet de faire fonctionner et de produire son poème dans un même mouvement. Pas de *Vaduz* sans cette carte et pas de carte sans *Vaduz*. La technique de visualisation devient alors irréductible au poème, tout en étant absente visuellement. Heidsieck pousse cette absence, la renforce par son recours à la partition de *Vaduz*, qui indique un travail de passage de la carte planisphère à la *liste* textuelle des ethnies. Cette grande absente de la lecture publique du poème n'en est que plus présente, sous la forme de sa transformation en objet hypnotique de mise en scène du sonore. Mais on remarquera que cette liste découle des cercles concentriques. Si Heidsieck était parti de la technologie d'écriture qu'est la liste, il n'aurait jamais pu obtenir un tel classement : l'ordre aurait été alphabétique ou par régions. La carte permet de structurer les ethnies le long de cercles, Heidsieck retrouve ainsi cette figure de la toupie ou du Derviche qu'il a maintes fois convoquée.

Vaduz trouve ainsi son origine, sa dans deux cartes préalables. Le planisphère que s'est procuré Heidsieck, et ce même planisphère augmenté d'un travail d'écriture cartographique. La première opération, la première technique d'écriture mise en place par Heidsieck pour fabriquer son *Vaduz*, consiste à tracer sur le planisphère une série de cercles concentriques, sans doute à l'aide d'un compas, autour de la capitale du Lichtenstein. Une fois ces cercles tracés, à la suite d'un long et minutieux travail documentaire effectué au Musée de l'Homme, la seconde opération d'écriture consiste à reporter sur ces cercles les différentes ethnies conformément à leur localisation sur le globe terrestre. Ainsi, l'écriture du poème *Vaduz* ne pourrait tout simplement pas exister sans la visualisation que permet le recours à la carte et le travail second de cartographe. Bernard Heidsieck ne se contente pas d'utiliser la carte, il produit lui-même une carte. Le travail cartographique qu'il réalise passe par le biais de trois opérations tout aussi décisives que la lecture publique finale quant à la fabrication du poème : le recours au compas pour intervenir sur la carte à un premier niveau ; le travail de recherches documentaires sur les différentes ethnies et le report systématique des ethnies sur les cercles qui constitue une intervention sur la carte à un second niveau. Ces trois opérations sont absolument nécessaires, constitutives, productrices de l'ensemble du poème, de l'intégrité du

¹⁸⁹ Au sens développé par Christophe Hanna dans *Nos Dispositifs Poétiques*, *op. cit.* Je reviendrai sur cette notion en détail dans la dernière section du présent chapitre.

poème. Si l'on enlève cette opération seconde de placement des ethnies sur le planisphère, de positionnement topographique de la liste des ethnies sur les différents cercles concentriques, on ne peut avoir accès à *Vaduz*, on ne peut plus comprendre comment s'écrit le poème.

Avec *Vaduz*, le recours à la carte n'est plus seulement une technique de visualisation mais, il est également, ainsi, une technique d'écriture. Heidsieck ne fait pas un usage de la carte qui serait de l'ordre du simple repérage géographique et topographique, il produit une technique cartographique qu'il met en place pour inscrire des processus, dans ce geste qui correspond au fait d'apparier des ethnies sur des cercles. Cette constitution d'un carte-matrice d'écriture correspond à ce que Franck Leibovici nomme un « document poétique ». Dans *des documents poétiques*¹⁹⁰, Leibovici définit ce type d'objet comme un dispositif visant à retraiter des masses de données quantitativement trop importantes pour être traitées « manuellement ». À travers le procédé de la « redescription », et par l'invention ou l'utilisation de « technologies intellectuelles », sont produites de nouvelles représentations, c'est-à-dire de nouvelles formes de savoir.

Si le recours à la cartographie comme technique de visualisation mise en place par le poète en vue de produire le poème apparaît bien comme déterminante, Bernard Heidsieck a également recours à d'autres « technologies intellectuelles » du même ordre, et notamment à celle de l'abécédaire.

2. L'abécédaire : Derviche le Robert

La structure de *Derviche Le Robert* s'apparente, a priori, à une forme classique d'écriture à contraintes :

« Deux souhaits en réalité distincts à l'origine, il y a sept ans, ont fusionné pour constituer cette série. Ils en expliquent le titre composé.

¹⁹⁰ Franck Leibovici, *des documents poétiques*, éditions Al Dante/ Questions Théoriques, collection Forbidden Beach, Paris, 2007.

Le premier consistait à tenter de réaliser une suite de poèmes sonores qui, enregistrés, eussent dû donner l'impression de tourner sur eux-mêmes, dans l'espace. D'osciller entre un nombrilisme circulaire et une lévitation extatique : de là cette référence aux derviches tourneurs dans le titre.

Le deuxième _ je ne m'en explique plus le pourquoi _ s'était polarisé sur l'idée de réaliser un abécédaire à partir des dix premiers mots de chacune des lettres de l'alphabet du Grand Dictionnaire Le Robert, et dont le sens m'était totalement inconnu. ME DEVAIT L'ÊTRE. Il ne pouvait en résulter qu'un abécédaire en creux, en quelque sorte en négatif, une contradiction donc à résoudre entre le matériau de base, ces vingt-six fois dix mots, ces deux cent soixante mots au total, inconnus donc abscons, abstraits, fournis par Le Robert, et la vocation « publique », donc charnelle, des vingt-six poèmes à concevoir avec eux, à partir d'eux.

Ces deux souhaits ont fini par se rejoindre pour n'en faire qu'un, le premier fournissant au second le canevas et le climat circulaires des contextes où insérer mes mots inconnus. Mais de ces inconnus, que précisément faire ? Que tirer de ce matériau vide de sens ? De ces dix mots par Lettre, inconnus, véritables trous noirs. »¹⁹¹

L'abécédaire est ici envisagé comme ce que Jack Goody désigne par le terme de « technologie intellectuelle »¹⁹². En qualifiant l'écriture de « technologie intellectuelle », l'auteur s'extirpe d'une « anthropologie des mentalités », mal fondée, selon lui, pour s'orienter vers une étude des « technologies intellectuelles » consistant en une évaluation des opérations rendues possibles par un outillage conceptuel spécifique tel que l'écriture : l'alphabet permet ainsi de lister, classer... par ordre alphabétique. Par contraste, cela signifie qu'une civilisation sans alphabet ne peut effectuer certaines opérations comme la liste, ou encore, ne pourra « stocker » du savoir autrement qu'en ayant recours à des récits oraux se transformant par la mémoire. Le rapport au savoir est donc directement dépendant de ces « technologies intellectuelles ».

Le recours à la « technologie intellectuelle » de la liste, à cet abécédaire constitué de vingt-six fois dix mots, correspond la mise en place d'une technique de classement d'un aspect du rapport de Bernard Heidsieck au langage fondé sur ses lacunes.

¹⁹¹ Bernard Heidsieck, « Notes à posteriori », *Derviche Le Robert*, op. cit.

¹⁹² *La Raison Graphique*, Jack Goody, éditions de Minuit, Paris 1976.

C. Analyse des réseaux socio-techniques

Après avoir identifié deux phénomènes _ le prélèvement de matériaux sur le réel et les différentes techniques d'écriture fondées sur des techniques de visualisation_ permettant de mettre en évidence la nature et la portée documentaire des « objets poétiques complexes » de Bernard Heidsieck, il est maintenant nécessaire de poser la question de l'analyse. Quel type d'analyse ces procédés permettent-ils ? Si l'écriture de Heidsieck est bien le fruit d'une série d'enquêtes et de prélèvements d'éléments du réel, sur le corps social, comment articule-t-il l'hétérogénéité de ces matériaux ? J'ai choisi, afin de proposer des éléments de réponse à ces questions, de prendre comme méthode d'analyse celle du suivi du parcours d'un élément, de voir les évolutions d'un ou plusieurs objets au cours du poème. Les réseaux « socio-techniques » correspondent aux réseaux constitués par des chaînes de médiations. Dans ce contexte, le terme de « médiation » est à entendre non comme un simple support, un vecteur, moyen de passage qui permettrait de passer d'un lieu à un autre, mais comme une opération de transformations. Les médiations ont un caractère transformateur sur ce qui est transporté : elles ne sont pas neutres, elles reformulent. C'est pourquoi on parle également des médiations comme de « traducteurs »¹⁹³. L'analyse en termes de réseaux socio-techniques permet de saisir d'autres modalités de la forme documentaire développée par le poète.

Deux méthodes émergent, en effet dans les pratiques poétiques de Heidsieck. La première, est une tentative de rendre compte des éléments qui fabriquent un monde, autour d'unités constituées par les différents matériaux prélevés. Comme je le montrais au début de ce chapitre, le recours aux techniques d'accumulation des « affichistes » ou à la « technologie intellectuelle » de la liste participent ainsi de cette vision *atomistique* de la société. . Ce premier type de regard documentaire peut, dès lors, être qualifié d'analytique. La seconde méthode est, à l'inverse, « interactionniste ». Elle consiste à retracer les réseaux socio-techniques constitutifs de notre monde. Heidsieck suit, en effet, la circulation d'un objet, il le « trace » durant toutes ses transformations. L'observation de ce parcours, de cette circulation permet de mettre en évidence l'arrière-plan de ce parcours, d'éclairer l'écosystème dans lequel il circule. Ce second point de vue documentaire s'oppose au premier dans la mesure où

¹⁹³ J'emprunte cette notion à l'ouvrage *Changer de société, Refaire de la sociologie*, de Bruno Latour, paru aux éditions de la Découverte, collection Découverte/Poche, Paris, 2006.

il est fondé sur l'idée selon laquelle l'interaction permet de comprendre les composants d'une situation là où le modèle plus analytique-atomiste part du principe que le compte-rendu des éléments d'une situation, et non leurs interactions, permet de prendre en charge un travail d'observation du réel. Ces deux modèles antagonistes coexistent, et se combinent parfois, dans la production poétique de Bernard Heidsieck. Je concentrerai mes analyses sur deux textes, *Respirations* et *Brèves Rencontres* et *Ruth Franken a téléphoné*.

1. « Respirations et brèves rencontres »

S'il n'est pas directement significatif en termes de documentaire au sens littéral du terme, le cas des *Respirations* permet de développer néanmoins plus précisément cette notion d'analyse des réseaux socio-techniques à l'œuvre dans la production du poème sonore. Cette série de simili conversations avec des poètes décédés, s'apparente bien plus à des productions littéraires et picturales classiques qu'à une forme de documentaire poétique plus complexe. En effet, ces textes s'inscrivent, à la fois, dans la longue tradition picturale du portrait et dans celle, littéraire, du dialogue. Au-delà de cette inscription classique, les *Respirations* explicitent un format particulier d'inscription de la poésie : l'enregistrement oral de la poésie, la poésie lue par ses auteurs.

Un certain nombre d'éléments, nécessaires à la réalisation de ce poème, constituent les différentes étapes de ce réseau socio-technique en question. Ces éléments sont constitués par exemple de maisons d'édition de poésie qui décident de publier des enregistrements sonores de poètes sur des 33 tours, et d'une bibliothèque sonore constituée par un collectionneur. Bernard Heidsieck s'est en effet procuré ces disques au cours de nombreuses années au hasard de ces voyages et promenades :

« Ayant décidé en 1955 de sortir le poème de la page et donc de lire à haute voix je me suis intéressé à la façon dont d'autres poètes lisaient leurs propres textes et j'ai donc constitué au fil des années et de mes voyages, de façon systématique, une collection de disques d'écrivains. C'est cette dernière que j'ai décidé d'utiliser pour construire ce

nouveau travail en imaginant donc d'inventer ces « brèves rencontres » avec eux, de deux à trois minutes mais en n'extrayant de ces disques que leur respiration et non leur voix. »¹⁹⁴

Aux maisons d'éditions et au Heidsieck collectionneur s'ajoutent, un tourne-disque, un Revox, une paire de ciseaux, de la colle, un stylo et une feuille de papier. La liste des éléments transformateurs, correspondant chacun à une étape du réseau socio-technique parcouru par les « respirations » en question indique l'ensemble des opérations qui ont permis de passer d'une série de 33 tours à l'enregistrement final du poème. L'utilisation d'une bibliothèque sonore de voix de poètes offre aux *Respirations* leur dimension éminemment phénoménologique et médiologique. Avant de manipuler le matériau sonore « respiration », Heidsieck doit, d'abord, manipuler des 33 tours. Ces « rencontres », loin d'être une sorte de mise en relation éthérée de poètes morts les uns avec les autres dans la grande communauté de l'Histoire littéraire, est bien le fruit d'une série de médiations dont les éléments essentiels correspondent à l'action de constituer une collection et à la décision d'intervenir sur les enregistrements. En amont de ce projet poétique réside aussi la volonté de maisons d'éditions de rassembler les voix des poètes sous formes de disques, etc. On assiste bien, dans une analyse globale des conditions de production des *Respirations*, à une « cascade » de médiations qui permettent d'arriver au geste fondateur du poème, celui de prélever uniquement les respirations des poètes. Ce geste est à lire, bien sûr, en relation avec celui de Dufrêne qui pousse la rupture ultra-lettriste du sonore vers le souffle en constituant ses *Cri-Rythmes*. Heidsieck sélectionne depuis des 33 tours non pas du texte ou des vers mais des « souffles », puis passe à un autre instrument, le Revox, pour les implémenter au cœur de ses propres textes. Cette série de dialogues et de portraits permet à Heidsieck de produire une histoire de la poésie an-historique en articulant les deux médiums du 33 tours et de l'écriture-papier pour annuler, l'espace de quelques minutes, les distances temporelles et spatiales entre les poètes et fabriquer un collectif anhistorique, éphémère, de poètes. Le silence des poètes renforce le caractère fictionnel de l'entreprise et lui donne toute sa visée littéraire.

Le cas des *Respirations*, par le caractère technologique des différentes opérations d'écriture, correspond à une explicitation intéressante du caractère socio-technique de

¹⁹⁴ Bernard Heidsieck, décembre 1997, dans le texte d'introduction à l'édition par Al Dante des *Respirations et brèves rencontres*, *op. cit.*

Remarque : Heidsieck avait été en contact avec Aragon qui lui-même était un fêru collectionneur de disques d'enregistrements de voix de poètes.

l'écriture poétique de Bernard Heidsieck. L'analyse des réseaux socio-techniques à l'œuvre dans *Ruth Franken a téléphoné* permettra d'insister sur la portée documentaire de ces types de processus d'écriture et de points de vue d'observation.

2. « Ruth Franken a téléphoné »

Le passe-partout n°8, permet ainsi d'exemplifier la mise en évidence d'un arrière plan en termes de suivi d'un objet. L'objet que le poème invite à suivre dans ses pérégrinations correspond à un message : « rappeler Ruth Franken (...) au cas où vous ne seriez pas d'accord sur le titre qu'elle a choisi « Télé-poème » », décliné sous plusieurs formes en fonction du circuit qu'il parcourt. Le poème s'ouvre de la façon suivante, son titre, une sonnerie de téléphone, le numéro du passe-partout, et puis :

**« et puis ce mot de ma secrétaire, trouvé sur mon bureau, à la Banque :
« rappeler Madame Ruth Franken, ORN 87 54, au cas où vous ne seriez pas
d'accord sur le titre qu'elle a choisi « Télé-poème ». »**

Ce texte introducteur fait commencer le parcours du message dans le milieu professionnel (« secrétaire », « bureau », « banque »). Le message est d'abord trouvé par Heidsieck sur son lieu de travail. Le message passe ensuite par la « machinerie sociale » avec les P.T.T. et « l'opératrice ». Il se trouve enfin transporté dans le cadre familial avec « Françoise », « Bernard », et « Emmanuelle ». Il est donc passé de la sphère professionnelle du banquier à sa sphère privée. On retombe ensuite sur la voix du disque des P.T.T. immédiatement suivie par un retour au cadre familial avec l'introduction de « Nathalie ». Ces passages, constants dans le poème, du message, de la sphère privée à la sphère professionnelle via la machinerie sociale des P.T.T. , sont ponctués par des échantillons sonores relevant de la technologie des télécommunications, comme les bruits d'une sonnerie de téléphone, ou d'un combiné que l'on raccroche.

Le poème s'ouvre et se ferme sur l'énoncé « rappeler Madame Ruth Franken, (...) au cas où vous ne seriez pas d'accord sur le titre qu'elle a choisi « Télé-poème ». » Il débute donc sur l'évocation d'une discussion potentielle entre Heidsieck et Franken, d'un échange concernant leur collaboration artistique. Les multiples interlocuteurs chargés de faire passer le message font, dans le même temps, apparaître le réseau socio-technique du poème. « Télé-poème » signifie littéralement poème à distance. Le passe-partout n°8 n'est autre que la production du « Télé-poème » par la circulation de ce message dans les différentes sphères professionnelles, sociales et familiales. La proposition-prescription de Ruth Franken se retrouve sur le bureau à la banque du poète, après être passé par l'opératrice des P.T.T. et la secrétaire de Heidsieck. Le second chemin du message part également de chez Ruth Franken pour arriver dans les conversations privées, familiales du poète avec sa femme et ses deux filles, après être également passé par l'opératrice. On assiste donc à la circulation complète du message, sous forme orale (la famille, l'opératrice des P.T.T.), écrite (la secrétaire), ainsi qu'aux perturbations qui s'en suivent qui produisent de l'ironie.

Entre les deux occurrences, en début et en fin du texte, du message correspondant à la proposition-prescription de Ruth Franken, le poème a eu lieu. La proposition a circulé à travers les réseaux de communication et s'est inscrite des différentes façons qui produisent le texte. Le titre proposé par Ruth Franken a donc ici fonctionné comme une « prophétie auto-réalisatrice »...

D'un point de vue documentaire, cette analyse des réseaux socio-techniques a permis de mettre à mal les catégories sociologiques habituelles qui compartimentent, de façon hermétique, les différentes sphères de la société. Le message de Ruth Franken a fonctionné comme un véhicule permettant de traverser et d'abolir ces différentes sphères. Le véhicule a connecté, articulé la sphère professionnelle à la sphère privée, en se diffusant via la sphère technologique (télécommunications) et en étant repris dans simples conversations (familiales). Le message véhicule, en traversant toutes ces sphères a permis de les lier et de mettre sur le même plan les différentes prises de paroles : une conversation directe, une conversation rapportée par écrit, et à l'oral, un message enregistré mécaniquement, un mot laissé sur bureau... Le côté burlesque du poème consiste à mettre ces différents types de prises de paroles en parallèle et à les faire tourner sur elles-mêmes sur un mode, là encore, quasi derviche.

Ces dimensions proprement documentaires du projet poétique de Bernard Heidsieck me semblent trouver un degré de réalisation généralisée dans *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin*.

D. Le « branchement » en question, des dispositifs documentaires.

1. Décrire un écosystème

a. « soundscape »

Cette « topographie sonore d'un point chaud de Paris » permet de faire la synthèse des différentes opérations que je viens d'analyser. Je montrerai, dans l'étude de détail du poème, que celui-ci réunit les deux points de vue documentaires, analytique et interactionnel, appliquant, à la fois, des techniques des « affichistes » et la mise en place de réseaux socio-techniques, tout en ayant recours aux techniques de visualisations de la carte et de la liste. Je montrerai également comment ce poème met sur le même plan tous les discours qui y sont développés (volonté descriptive, connotation critique, voix lyrique, discours prélevés au magnétophone dans la rue, etc., toutes ces voix fabriquant la topographie sonore du carrefour). Je mettrai en évidence le recours de Heidsieck à ce que l'anthropologie contemporaine appelle le *soundscape* ou « paysage sonore ». Le *soundscape* est aujourd'hui largement utilisé dans les reconstitutions scientifiques d'écosystèmes, dans la mesure où les données sonores de ceux-ci offrent un certain nombre d'informations que les simples relevés par listes des espèces animales et végétales ne permettent pas d'obtenir. Ainsi, lorsqu'un anthropologue tente de rendre compte du biotope de la forêt vierge, en plus des relevés utilisant la technologie intellectuelle de la liste, des différentes espèces végétales et animales, il a recours à un enregistrement ou à une reconstitution des éléments sonores afin de comprendre, de façon pragmatiste, les interactions à l'œuvre entre les êtres qui vivent dans cet espace. Comment prévoir l'arrivée imminente d'un prédateur ? Comment se rassembler ? Comment donner un ordre ?

Bernard Heidsieck procède selon les mêmes types de raisonnement pour la constitution du *Carrefour*. Cette notion de *soundscape* ou « paysage sonore », doit être complétée par la notion de dispositif, qui me permettra de proposer comme tentative d'analyse de ce poème de Bernard Heidsieck la notion de « dispositif documentaire » comme illustration du désir martelé par le poète de « rebrancher le poème sur le monde ».

b. « dispositifs »

« Nos dispositifs, ces nouveaux objets coupés, par définition, de la poétique classique et de l'histoire littéraire dont elle se nourrit, rendent nécessaire la transformation du théoricien en une sorte d'anthropologue des techniques communes d'écriture. »¹⁹⁵

Cette notion de dispositif poétique développée par Christophe Hanna, me semble être un outil d'accès au travail poétique de Bernard Heidsieck. J'aimerais reprendre les caractéristiques mises en place par Hanna afin d'être en mesure de montrer en quoi ce concept peut mettre en évidence une facette très peu analysée du projet poétique de Heidsieck dans sa dimension d'observation documentaire du réel. Hanna propose trois caractéristiques permettant de repérer le fonctionnement d'un objet en termes de dispositif :

- « *l'hétérogénéité interactionnelle* : un dispositif est un agencement de pièces *rapportées*, de natures différentes, composées dans le but de produire un effet, de « fonctionner ». (...) dans un dispositif, la notion de *fonctionnement* devient plus importante que celle de « signification », de « représentation » et d' « expression »

Cette première caractéristique de la notion de dispositif pourrait être une redescription de la plupart des poèmes de Bernard Heidsieck. Je ne reviendrais pas sur l'idée d' « agencement » déjà largement développée dans ce travail, mais il me semble que ce terme de « fonctionnement » correspond parfaitement à ce dont il est ici question. En effet, une fois repérés les différents gestes de Heidsieck, (*ready-made*, *cut-up*, *found poem*, etc...) il

¹⁹⁵ Christophe Hanna, *Nos Dispositif Poétiques*, dans le premier chapitre, « LA METAPHORE UFOLOGIQUE », éditions Questions Théoriques, collection Forbidden beach, Paris 2010.

convient d'interroger la finalité de ces types de prélèvements et de montages. Si Ponge dans *Méthodes*, cité par Hanna, compare le dispositif à un « ustensile », il semble possible d'affirmer que certains textes de Heidsieck fonctionnent comme des « ustensiles », des outils de prise en charge du réel ayant une portée documentaire.

- « *La contextualité* : (...)
 - Le *contexte logique* correspond à l'univers pragmatique auquel est finalement affecté le fonctionnement dispositif : les dispositifs dont je parle ici (et celui dont parle Ponge) nous font vivre des expériences que nous qualifions de « littéraires », et nous dirons qu'ils se déploient dans le contexte logique de la littérature.
 - Le *contexte d'implantation (ou ontologique)* est celui, matériel et social, dans lequel est physiquement situé le dispositif pour qu'il fonctionne, celui dans lequel nous l'observons. Nos dispositifs peuvent alors s'implanter dans les divers lieux de l'institution littéraire (...). »

Là encore, les textes de Heidsieck remplissent cette caractéristique.

- « *L'opérativité* : le dispositif comme objet se définit par le fait qu'il effectue une opération qui lui est propre. En cela, il n'est pas une machine qui exécute un programme prévu à l'aide de pièces expressément adaptées à son plan de montage, mais un bricolage assemblé en vue de circonscrire un problème local et tenter de le surmonter. L'action dispositif ne peut pas être conçue comme un but téléologique poursuivant des fins assignées de l'extérieur (...), mais plutôt comme un processus à visée adaptative.

Le dispositif est donc plus tactique que stratégique. »

Cette caractéristique d'opérativité du dispositif, par exemple, face à un poème comme *La Cage, mécano-poème*, là encore, me semble correspondre à une description possible de ce dont il s'agit. Ainsi, le dispositif à l'œuvre dans ce poème produit une opération de prélèvement et de montage d'éléments sonores étalons, immédiatement identifiables, de l'expérience d'une course en taxi.

Il semble nécessaire de confronter cette notion de dispositif à la lecture du *Carrefour de la Chaussée d'Antin* afin de soutenir l'intuition théorique selon laquelle l'opérativité du travail de Heidsieck serait d'ordre documentaire, dans la droite ligne du cinéma direct américain d'un Frederik Wiseman¹⁹⁶. La notion de dispositif, alliée à celle d'observation du réel, produisent un outil d'analyse absolument décisif sur l'idée de « branchement » développée et revendiquée par Heidsieck. Je montrerai comment « rebrancher le poème sur le monde » consiste, chez Bernard Heidsieck à faire du poème un dispositif d'observation documentaire du réel contemporain.

2. « Le Carrefour de la Chaussée d'Antin » : observation « enregistrée » du réel¹⁹⁷

« Ce poème est une tentative de topographie sonore d'un point chaud de Paris, d'un Carrefour, au centre de la ville, où s'entrecroisent et se mêlent, de façon complémentaire ou contradictoire de nombreuses banques, des compagnies d'assurance, l'Opéra, les Galeries Lafayette, des gares, des cafés, des cinémas, des prostituées, des hôtels de passe, des boutiques, multiples, de fringues, des manifestations politiques ou syndicales dont ce Carrefour est un passage fréquent, des embouteillages, enfin, monstres, chaque jour, de voitures. »

Le Carrefour de la Chaussée d'Antin est un objet paradoxal dans la mesure où il provoque deux types de réceptions antagonistes. La seule écoute, sans sa retranscription papier, de l'enregistrement du poème sonore produit une expérience type holiste. On entend le poème dans son ensemble sans avoir les moyens de le décomposer analytiquement : soit on se raccroche à tel ou tel élément de l'une des pistes que l'on parviendra à suivre, soit on accepte une expérience quasi accoustique d'écoute d'une spatialisation d'éléments sonores ayant pour particularité d'être composés d'éléments verbaux, donc intelligibles mais difficilement compréhensibles à la simple écoute. À ce premier type de réception possible du poème

¹⁹⁶ Frederick Wiseman est l'un des fondateurs du courant du « cinéma direct » américain. L'ensemble de sa filmographie poursuit le projet de donner à voir ce que l'institution fait à ceux qui l'« habitent ». Pour sa filmographie complète, le lecteur consultera la page *imdb* qui lui est consacrée, <http://www.imdb.com/name/nm0936464/>.

¹⁹⁷ Ce sous-titre reprend, bien sûr, la notion d'observation filmée du réel à l'œuvre dans le cinéma anthropologique et plus largement, dans un certain type de cinéma documentaire.

s'oppose une lecture analytique. Celle-là est rendue possible par deux grilles de lecture offertes par Heidsieck : le plan à l'ouverture du livre, et la convention typographique de la version écrite du poème, qui permet d'identifier, d'un coup d'œil, chaque élément constitutif de celui-là.

Une première description possible du dispositif consiste dans l'identification des différentes voix, prises en charge par chaque piste et identifiables par chaque unité typographique distincte. Elles sont au nombre de dix :

- La description littéraire, géographique de l'endroit du carrefour auquel est consacré tel ou tel passe-partout, **voix n°1**
- La description par listes de ce que l'on y trouve, qui constitue les objets synecdotiques de l'ensemble carrefour **voix n°2**
- La voix publicitaire prélevée au magnétophone, **voix n°3**
- La voix de Bernard Heidsieck prenant en charge, de façon intelligible, une série de citations, **voix n°4**
- La voix, constituée par les multiples voix du collectif de lecteurs prenant en charge de façon intelligible, à l'écoute, une citation, répétée et rythmant les transitions du poème, les passages d'un passe-partout à l'autre, **voix n°5**
- La voix, constituée des multiples voix des différents lecteurs mixées, prenant en charge les citations que l'on pourrait décrire comme les voix d'un discours réflexif sur les phénomènes sociaux et philosophiques qui se déploient dans ce carrefour. Leur particularité est de ne pas être intelligible à la simple écoute du dispositif sans l'appui de la retranscription papier du texte, **voix n°6**
- La voix, elle aussi constituée de voix multiples, de ce que j'appellerais, faute de mieux, la série de jeux de mots sur le terme carrefour, **voix n°7**
- Les prélèvements sonores non-verbaux, comme les bruits du métro, de la circulation, des manifestations, etc..., **voix n°8**
- Les prélèvements sonores verbaux, séries de phrases conservées au montage du type : « on va faire un tour du côté de la Chaussée d'Antin », ou encore « j'suis bien contente », **voix n°9**
- Enfin, une autre voix descriptive proposant un discours lyrique sur la ville en utilisant le carrefour de façon métonymique, **voix n°10**

Ces dix voix constituent dix points de vue sur le Carrefour de la Chaussée d'Antin. Je montrerai d'abord que chacune fonctionne sur un régime qui lui est propre. Dans un second temps, je chercherai à comprendre comment le montage de ce poème permet d'identifier deux niveaux d'observation qui s'informent l'un l'autre : l'observation littérale d'un espace urbain spécifique et les formes de vie qu'il produit ; et l'observation de la société contemporaine dans une opération qui fait passer le carrefour du littéral vers le métonymique. Bernard Heidsieck propose une sorte de mode d'emploi de son dispositif, grille de lecture inaugurale dans le plan du carrefour qu'il dispose en ouverture de son livre, écho visuel de la mention « dans le sens des aiguilles d'une montre ». Il s'agit, en effet, de la reproduction d'un plan du carrefour sur lequel sont reportés spatialement les numéros des passe-partout. Ainsi, on peut y voir d'un coup d'œil, au-delà du « sens » de la fabrication et de la lecture du poème, que les Galeries Lafayette correspondent au passe-partout n°19, la Banque Française du Commerce Extérieur au passe-partout n°10, le boulevard Haussmann aux passe-partout n° 15 et 21, etc...

Il est important de rappeler que ce carrefour, cet espace urbain spécifique, correspond au quartier dans lequel Bernard Heidsieck/banquier a travaillé durant toute sa carrière. Les métaphores qu'il utilise pour désigner ses poèmes en termes de « serpillères », d' « éponges » ou encore de « caniveau » prennent tout leur sens dans ce poème. Là où Heidsieck désignait son rapport au monde en des termes métaphoriques, j'aimerais montrer les modalités de fonctionnement et d'opérativité de ce dispositif. Le passage par le livre, qui permet au dispositif de basculer d'une expérience holistique à une expérience analytique offre au lecteur la possibilité d'identifier les éléments, les voix que j'évoquais précédemment. Là où un documentaire cinématographique aurait, sans doute, multiplié les points de vue, Heidsieck, multiplie les voix et les discours que l'on peut tenir sur ce carrefour et « dans » ce carrefour, sur les multiples façon d' « habiter » cet espace social. Je propose une seconde description du dispositif qui tentera d'aller de l'expérience holistique à l'expérience analytique, en repérant ce qui, dans la simple écoute est intelligible, immédiatement saisissable, sans nécessiter le passage par le livre.

La voix la plus évidente, prise en charge par Bernard Heidsieck, pour laquelle le plan du carrefour à l'ouverture du livre fait figure de doublon visuel, la voix que l'on parvient à saisir sans aucune difficulté dans l'expérience holistique, uniquement sonore donc, du poème est celle qui indique la localisation géographique du passe-partout :

- passe-partout n°11

« Rue de la Chaussée d’Antin : tronçon sud.

A son extrémité, à quelques mètres, le boulevard des Italiens et sa floppée de cafés, de badauds, de stands de tir et de baraques foraines, de lotteries et de cinémas »

- Passe-partout n°12

« Deuxième trottoir. Carrefour de la Chaussée d’Antin et de la rue Halévy.

(...)

A droite : un lampadaire.

A gauche : un feu de signalisation.

Au centre : une boutique, une seule : LE PAVILLON D’ANTIN »

- Passe-partout n°13

« Rue Halevy

De part et d’autre : un feu de signalisation.

(...)

...trionphante et solitaire : une colonne MORICE

Et puis...

Et puis tout de même ... à quelques mètres : L’OPERA »

- Passe-partout n°14

« Troisième trottoir : carrefour de la rue Halevy et du boulevard Haussmann.

Un lampadaire.

Et la face postérieure, sans ouverture _ grande porte verrouillée _ de la SOCIETE GENERALE . »

- Passe-partout n°15

« Boulevard Haussmann, artère _ quel mot sublime _ artère-fleuve ! »

- Passe-partout n°16

« Quatrième trottoir : Carrefour du Boulevard Haussmann et de la rue de la Chaussée d’Antin. Tronçon nord.

Ah ! Les GALERIES LAFAYETTE ! Etape de poids. Haut lieu de convergences ! Basilique pour offices sacrés, rituels ! on n’y entre pas sans laisser son offrande ! »

- Passe-partout n°17

« Rue de la Chaussée d'Antin : tronçon Nord : étroit goulot canalisant le même flot continu. Les vapeurs d'essence n'en sont que plus denses.

De part et d'autre : un exigu filet de trottoir, du néon et des fringues, du néon, du néon et des fringues, à la file, à la folie, de la foule et de la pub, somnambule, funambule, fouinant, hébétée, matraquée, rigolarde, oui, équilibriste, musardière ou survoltée... »

- Passe-partout n°18

« Cinquième trottoir : Carrefour de la rue de la Chaussée d'Antin, tronçon Nord, toujours, et de la rue Lafayette. Et...des retrouvailles !

Face aux Galeries Lafayette « UN » les Galeries Lafayette « TROIS » CENTRE DU BRICOLAGE »

- Passe-partout n°19

« RUE LAFAYETTE !

Rue Lafayette !

Voie d'accès direct jusqu'à la Gare du Nord.

Voie d'accès direct jusqu'à la Gare de l'Est. »

- Passe-partout n°20

« Sixième trottoir : dernier carrefour : celui de la rue Lafayette et du Boulevard Haussmann. »

La seconde voix, ou second point de vue d'observation, que l'on peut saisir sans l'aide de la retranscription du texte correspond à un discours, extrait de la littérature sociologique et philosophique du moment, concernant la société de consommation. L'ensemble des citations, extraites de la littérature sociologique et philosophique contemporaine, fonctionnent sur un régime de méta-commentaire par rapport à la masse sonore qui indique clairement que l'espace urbain en question ouvre des chantiers d'observation concernant la consommation, l'achat, les échanges monétaires, le divertissement, etc. À l'intérieur de cette batterie de citations, les extraits, qui constituent cette seconde voix, ont un statut particulier : d'abord, parce qu'ils sont prononcés par Heidsieck lui-même, _ voix dominante qui invite à l'attention dans chacun de ces poèmes_ mais surtout parce qu'elles sont tout à fait intelligibles dans la mesure où elles ne sont mixées avec aucune autre citation, ni avec aucune autre des voix du poème.

- passe-partout n° 10

« LE SPECTACLE EST LE MAUVAIS REVE DE LA SOCIETE ENCHAINÉE »
(Guy Debord)

« LE CONSOMMATEUR REEL DEVIENT CONSOMMATEUR D'ILLUSIONS »
(Guy Debord)

« LA CONSOMMATION ALIENEE DEVIENT POUR LES MASSES UN DEVOIR SUPPLEMENTAIRE »
(Guy Debord)

« CELUI QUI CONSOMME, SE CONSOMME EN INAUTHENTIQUE »
(Raoul Vaneigen)

« LA PLUPART DES GENS VIVENT EN SOMNAMBULES, PARTAGES ENTRE LA CRAINTE ET LE
DESIR DE S'EVEILLER »
(Raoul Vaneigen)

« DANS CETTE COURSE QUI NE VEUT PAS FINIR ? IL N'Y A PAS D'AVENIR REEL »
(Raoul Vaneigen)

- passe-partout n°11

« LA SOCIETE INDUSTRIELLE MODERNE TEND AU TOTALITARISME »
(Herbert Marcuse)

j
« LA SOCIETE A RESTREINT, A MEME ANEANTI L'ESPACE ROMANTIQUE DE L'IMAGINATION »
(Herbert Marcuse)

« L'ANEANTISSEMENT EST LE TRIBUT DU PROGRES »
(Herbert Marcuse)

- passe-partout n° 12

« LA MYSTIQUE DU P.N.B. : LE PLUS EXTRAORDINAIRE BLUFF DES SOCIETES MODERNES »
(Jean Baudrillard)

« LES HEROS DE LA CONSOMMATION SONT FATIGUES, IL Y A UN PROBLEME MONDIAL DE LA
FATIGUE »
(Jean Baudrillard)

« TOUT PEUT DEVENIR GADGET »
(Jean Baudrillard)

- passe-partout n°13

« L'ERE DE LA CONSOMMATION EST L'ERE DE L'ALIENATION RADICALE »
(Jean Baudrillard)

« ELLES LE SAISISSENT POUR LE PETRIR ET L'ETOUFFER »
(Henri Lefèvre)

« LA CONSOMMATION EST UN MYTHE »
(Jean Baudrillard)

- passe-partout n°14

« LE PESSIMISME QUI SCANDALISE LES UNS ... »

(Jean Maillé)

« DANS LA CONSTRUCTION D'UN CHATEAU DE CARTES C'EST TOUJOURS LA POSE DES DERNIERES CARTES QUI FAIT COURIR LES PLUS GRANDS RISQUES »

(Jean Maillé)

« ...N'EST QU'APPELS DESESPERES POUR LES AUTRES »

(Jean Maillé)

- passe-partout n°15

« AUCUNE SOCIETE NE S'EST JAMAIS TROUVEE DANS LA MEME POSITION QUE LA NOTRE, QUI N'EST PAS LOIN DE REALISER »

(David Riesman)

« MAIS IL FAUT ENCORE NEUF MOIS POUR FABRIQUER UN ENFANT »

(David Riesman)

« ... LE VIEUX REVE DE LIBERATION VIS-A-VIS DU BESOIN, LE REVE DE L'ABONDANCE »

(David Riesman)

- passe-partout n°16

« QUI NE SE SENT, A UN DEGRE OU A UN AUTRE, ALIENE ? »

(Raymond Aron)

« LES HOMMES DEVIENDRONT MOINS ETRANGERS A LEUR DESTIN DANS LA MESURE OU ILS LE COMPRENDRONT »

(Raymond Aron)

- n°17 passe-partout

« LA SOCIETE QUI SE DEVELOPPE SOUS NOS YEUX EST BASEE SUR L'EPEMERE »

(Alvin Toffler)

« LA TECHNOLOGIE, LOIN D'ECRASER NOTRE PERSONNALITE, AUGMENTERA NOTRE LIBERTE DE CHOIX »

(Alvin Toffler)

« LA TENDANCE DE L'AVENIR EST A L'OPPOSE DE LA STANDARDISATION DES BIENS, DES ARTS, DE L'ENSEIGNEMENT ET DE LA CULTURE »

(Alvin Toffler)

- passe-partout n°18

« LA SOCIETE DE CONSOMMATION, ENSEIGNANTE, LIBERATRICE, INFORMATRICE... »

(Jean Saint-Geours)

« LES CRITIQUES DE LA SOCIETE, DITE DE CONSOMMATION, SONT DES ARISTOCRATES QUI S'IGNORENT, OU DES UTOPISTES »

(Jean Saint-Geours)

« LA SOCIETE DU RENDEMENT A AUGMENTE ENORMEMENT LA LIBERTE SEXUELLE »

(Jean Saint-Geours)

- passe-partout n°19

« IL EST FAUX DE REDUIRE NOTRE SOCIETE A UNE FONCTION DE CONSOMMATION. ELLE EST PAR ESSENCE CREATRICE »

(Jean Saint-Geours)

« JAMAIS L'HOMME, JAMAIS AUTANT D'HOMMES ET DE TRES LOIN, N'ONT ETE CREATEURS ET NE SE SONT EPROUVES COMME TELS »

(Jean Saint-Geours)

« QUE L'HOMME S'EDIFIE A L'AIDE DES OBJETS QU'IL CREE, RIEN DE PLUS LEGITIME »

(Jean Saint-Geours)

- passe-partout n°20

« VIVE L'AUTOMOBILE MONSIEUR ! »

(Jean Saint-Geours)

« L'ORDINATEUR M'APPARAÎT COMME LA COURONNE DE NOTRE SOCIETE INDUSTRIELLE »

(Jean Saint-Geours)

Le troisième point de vue, la troisième voix, portée sur le carrefour est une sorte de réverbération de la seconde. Il s'agit de la répétition, par boucles de cinq citations, montées de telle sorte qu'elles encadrent la citation centrale de la voix du second type. Citant le même auteur, elles sont prises en charge par des membres de la liste des lecteurs énoncée au début du poème et fonctionnent comme une réverbération donc, un écho, ou encore un leitmotiv. Cette troisième voix fait passer l'élément cité, du statut logique d'extrait d'une pensée, à celui, sonore, de ritournelle par l'usage de la répétition, et de démultiplication des voix les prenant en charge. Ou encore d'un méta-commentaire à une voix parmi d'autres. Ces ritournelles, qui encadrent systématiquement la citation appartenant à la voix n°2, produisent un effet d'emphase, et de provoquer une sorte de martellement sonore du texte qu'elles répètent en boucle.

- passe-partout n° 10

« LA REALITE SURGIT DANS LE SPECTACLE »

(Guy Debord)

« LA SOCIETE DE CONSOMMATION MENE AU VIEILLISSEMENT PRECOCE »

(Guy Debord)

- passe-partout n°11

« DERRIERE LA PROSPERITE DE LA PLUPART DES SECTEURS, IL Y A UN ENFER »

(Herbert Marcuse)

- passe-partout n° 12

« SOCIETE DE CONSOMMATION : CIVILISATION DE LA POUBELLE : DIS MOI CE QUE TU JETTES, JE TE DIRAI QUI TU ES ! »

(Jean Baudrillard)

- passe-partout n°13

« DES FORCES COLOSSALES ET DERISOIRES S'ABATTENT SUR LE QUOTIDIEN »

(Henri Lefèvre)

- passe-partout n°14

« LES SOCIETES TECHNICIENNES SONT ATTEINTE PAR LE MAL INVINCIBLE DE LA CONTRADICTION »

(Jean Maillé)

- passe-partout n°15

« NOUS NOUS TROUVONS DANS L'ABONDANCE. L'ERE DE L'ABONDANCE A SES GRANDEURS ET SES MISERES »

(David Riesman)

- passe-partout n°16

« DANS UNE PERSPECTIVE A LONG TERME, LA QUANTITE RISQUE D'ENTRER EN CONTRADICTION AVEC LA QUALITE »

(Raymond Aron)

- passe-partout n°17

« LE SUPER-INDUSTRIALISME ENGENDRERA DES INDIVIDUS ET NON DES ROBOTS »
(Alvin Toffler)

- passe-partout n°18

« NOTRE SOCIÉTÉ EST UNE SOCIÉTÉ DE LIBERTÉS. L'HOMME MODERNE EST UN ÊTRE LIBRE »
(Jean Saint-Geours)

- passe-partout n°19

« L'OBJET EST LA FORME ET LE DÉPART DU RÊVE »
(Jean Saint-Geours)

- passe-partout n°20

« VIVE L'AUTOMOBILE MONSIEUR ! »
(Jean Saint-Geours)

Ces trois voix, ces trois points de vue, sont les seuls éléments du poème que l'on peut saisir dans leur ensemble à la simple écoute, sans l'appui du texte, de ce poème. Des bribes des sept autres voix sont évidemment saisissables, mais simplement en tant que fragments de chacune d'entre elles. L'expérience holistique du *Carrefour* est ensuite complétée et totalisée par l'écoute d'un montage multipiste complexe duquel émergent une série de points de vue mixés, les effets de listes se mêlant aux prélèvements sonores directs et à d'autres segments verbaux pris en charge par Heidsieck et son collectif de lecteurs, qui n'ont plus rien à voir avec les citations sur la société de consommation contemporaine. Les sept points de vue mixés constituent une expérience sonore singulière, de spatialisation de chaque élément, grâce à l'usage des multipistes. On ne peut que regretter de ne pas être en mesure d'entendre ce poème dans ses conditions réelles de diffusion, à l'aide d'un magnétophone Revox à quatre pistes qui produisait cet effet de spatialisation des éléments sonores, de façon bien plus forte que les deux pistes présentes sur le cd accompagnant le livre.

Il est, à présent, nécessaire de passer à une description plus analytique du poème, en s'appuyant sur le livre pour mettre en évidence les modalités de fonctionnement et

d'opérativité du dispositif. Pour cela, il semble utile de procéder à une identification/description de chacune des sept voix non intelligibles à la seule écoute du poème en procédant, là encore passe-partout par passe-partout. Contrairement aux trois points de vue intelligibles à la simple écoute dont la description se devait d'être effectuée dans une vision globale du poème, je procéderai, à présent, à une analyse de chacune des voix dans chaque section du poème.

a. Passe-Partout n°10 : « ARRIVÉE DEBUT »

Cette expérience analytique du poème s'appuie donc sur deux éléments apportés par le livre qui accompagne le *Carrefour*, le plan sur lequel Heidsieck a reporté les numéros de passe-partout et la transcription utilisant des polices de caractères qui font apparaître de façon claire et lisible, chacun des points de vue sur cet espace urbain qui fabriquent le poème. Dans le cas du Passe-Partout n°10, le recours au plan, comme point de départ à mon analyse a ceci d'intéressant qu'une lecture rétroactive de celui-là permet de voir que la section du plan dédiée à cette séquence du poème comprend des notations de chaque élément d'observation littérale qu'il produit. En effet, on y trouve l'indication « ARRIVÉE DEBUT » installant ce « sens des aiguilles d'une montre » qui informera la lecture du poème. Mais surtout on y trouve la mention de la « BFCE », Banque Française du Commerce Extérieur, et une reproduction cartographiée des escaliers de la station de métro Chaussée d'Antin Lafayette. La description la plus sommaire du Passe-Partout n°10 pourrait être formulée de la façon suivante : une voix compte les marches de l'escalier monté, pour sortir du métro à un endroit précis du carrefour. Cette même voix opère ensuite une description sommaire de celui-ci puis s'attache à l'énonciation d'une liste des devises monétaires internationales. Autant d'éléments qui fonctionnent de façon littérale et illustrative avec les informations apportées par le plan.

- *Les voix*

Le début de cette section du poème présente le terrain d'observation du poète. Cette présentation passe par le montage de trois des dix points de vue mis en place dans le dispositif. Le poème s'ouvre sur un prélèvement sonore direct, non modifié et non verbal du bruit caractéristique d'une arrivée sur le carrefour : « Bruit de l'arrivée et de l'arrêt d'un métro à une station : 24 secondes ». La transition de cet élément, prélevé en prise directe sur la réalité sonore, de l'objet d'observation vers l'introduction d'éléments verbaux s'opère selon un geste de montage sonore très simple. Heidsieck relie ces éléments par un *fade in*, qui correspond en montage son, à l'équivalent sonore du fondu enchaîné cinématographique. Bruits du métro donc, fondu enchaîné, puis entrée verbale dans le dispositif : « CHAUSSEE D'ANTIN », suivi de l'énumération de la première liste, celle des marches des escaliers du métro, comptées, systématiquement, et mixées avec le bruit du métro. On peut remarquer que la transcription de la bande sonore du poème sur papier apporte volontairement des éléments de lisibilité accrue. On remarque, par exemple, que Heidsieck n'a pas simplement noté « bruits du métro », mais qu'il a précisé « l'arrivée et l'arrêt d'un métro à une station » et « bruits de démarrage d'un métro ». Le livre oriente ainsi la lecture et l'écoute, en apportant des informations qui sont absolument indétectables dans l'expérience d'écoute du poème. Cette remarque pousse à s'interroger sur l'intentionnalité du dispositif : ces deux types d'expériences antagonistes du poème sont-elles présentes de façon structurelle dans la fabrication même de celui-ci ? L'intention de Heidsieck, dans la fabrication de ce dispositif poétique d'observation, est-elle de complexifier encore la lecture, en dotant le poème (au-delà de sa sortie de l'horizontalité de l'écrit), d'une réception double ? En lui donnant la possibilité de fonctionner, finalement, sur deux régimes différents, l'un offrant une vision holistique globale d'un espace urbain observé, l'autre donnant une vision analytique, globale aussi, mais dont la globalité passerait par la décomposition de chaque élément qui le constitue, qui le fait fonctionner, qui lui permet d'opérer ?

Sont ensuite montées en parallèle deux listes, descriptives : l'une se place du côté de la littéralité géographique, l'autre, du côté de la littéralité métatextuelle de la description très précise du dispositif. Ainsi, à la liste des marches répond celle des numéros des Passe-Partout, et celle des lecteurs. On entre ainsi spatialement, géographiquement, dans l'action de monter

les escaliers du métro pour arriver de plain-pied dans le carrefour, en même temps que l'on entre dans le dispositif conceptuellement. On monte les marches en égrenant les lecteurs et les sections du dispositif. Ces deux descriptions, littérale géographique et littérale métatextuelle, placées dans une relation d'équivalence à l'écoute, sont prononcées sur le même ton de voix, par la même instance de parole, Bernard Heidsieck, suivant un rythme similaire.

Cette entrée en matière peut être rapprochée des génériques des films de Godard dans lesquels une voix off énumère l'ensemble de l'équipe technique du film, des acteurs aux monteurs en passant par les techniciens.

« (...) c'est du reste pour cela que je parlais de *Biopsies* par exemple, c'était des prélèvements non pas sur le corps mais sur le corps social, la société qui m'entourait, les choses les plus banales, dans le caniveau, et il ne faut pas oublier non plus que je suis de la génération qui découvrait la Nouvelle Vague. Le mode de construction des films de Godard par exemple m'a certainement involontairement influencé pour la construction de certains textes, ces ruptures, ces cassures, ou superpositions de choses différentes. Il piochait dans ce qui nous entourait, un film comme *Week-End* par exemple, c'était vraiment le monde environnant dans lequel nous vivions. Je faisais donc des sortes de poèmes-cinéma, comme ça, qui se voulaient un peu comme des témoignages. »¹⁹⁸

Pour cette question des résonances entre le travail de Heidsieck et les travaux cinématographiques des réalisateurs de la Nouvelles Vague et de Jean-Luc Godard en particulier, je renvoie le lecteur à l'article de Jean-Pierre Bobillot, « Heidsieck, Godard : medium mon beau souci (ou : tout est politique) »¹⁹⁹. Bobillot y propose une comparaison entre certains poèmes de Heidsieck et quelques films de Godard, et affirme que « ce retour, élégamment offensif, de la poésie et des poètes dans l'espace public, auquel il [Heidsieck] consacrait toute son énergie ; cette manière, intense et intrépide, drôle souvent à la fois, de se saisir à pleine langue de l'ordinaire quotidien, à pleine voix et à plein corps de la langue ordinaire ; cette mise en œuvre inconditionnelle des potentialités du medium, savoureuse et hardie, quelquefois d'un expérimentalisme abrupt, mais dénuée de toute avantageuse virtuosité ; la dimension résolument politique et compréhensivement humaine, ou en d'autres

¹⁹⁸ Entretien de Bernard Heidsieck réalisé par François Collet pour le *Dossier Bernard Heidsieck* de la revue *Cahier Critique de Poésie*, Centre International de Poésie Marseille, Marseille, 2010.

¹⁹⁹ In *Dossier Bernard Heidsieck*, *op. cit.*

termes, l'aura critique et morale émanant de ces pièces sonores qui ne ressemblaient à rien en poésie : tout cela ne manquait pas d'entrer en résonnance avec maints aspects et effets propres aux films de la « Nouvelle vague » et , en particulier, de Jean-Luc Godard, dont j'avais été un spectateur ébloui et passionné, quelques années auparavant. »

Ces deux citations, de Heidsieck et Bobillot me semblent conforter l'idée d'une dimension cinématographique mais *sans images* à l'œuvre dans le dispositif poétique du *Carrefour de la Chaussée d'Antin*.

- *Citations/transitions*

Après ce générique de début, sonore, cette entrée en matière aujourd'hui classique d'un certain type de cinéma, (mais résolument inouïe à l'époque de la fabrication du dispositif), s'installe une séquence décisive du poème. Il s'agit de la première séquence construite sur les citations, polyphoniques, des textes annoncés au début du poème. Elle installe, pour l'intégralité du *Carrefour*, la structure des transitions qui permettent le passage d'un passe-partout à l'autre. Cette séquence fonctionne comme un refrain du poème. D'un point de vue sonore, elle correspond à une litanie de mots émergeant au milieu de listes. Ces listes de citations diffèrent des listes d'objets constitutives des passe-partouts. Là où les listes d'objets ont une fonction descriptive, les listes de citations fonctionnent sur le mode de la ritournelle. Au niveau du sens, ces listes de citations, parce qu'elles rassemblent des points de vue totalement opposés sur la société de consommation, annulent toute tentative de lecture idéologique du passage. Cette annulation de l'idéologique permet au poème de se situer dans le documentaire total, métonymique d'une société, dont le terrain serait à la fois un espace social et ses commentaires sociologiques et politiques. Le dispositif poétique observe ainsi, dans le même temps, un espace géographique et social, et le commentaire sociologique et politique de ce même espace.

« (mixées, imbriquées et s’entraînant : les citations suivantes)

(P.d.R.) « LE MOUVEMENT EST UN MODE DE VIE, UNE DELIVRANCE DES CONTRAINTES DU PASSE, UNE ETAPE VERS UN AVENIR ENCORE PLUS RICHE » (Alvin Toffler). (R.T.) LES HOMMES SONT DE PLUS EN PLUS LIBRES DE CHOISIR ENTRE UN NOMBRE DE POSSIBILITES DE PLUS EN PLUS GRANDES. ILS SONT EN CONTREPARTIE OBLIGES CONSTAMMENT DE PREVOIR LE RESULTAT DE LEUR ACTION ET D’EN CALCULER LE COUT » (Michel Crozier). (P.-A.G.) « LA CONSOMMATION DU SPECTACLE TOURNE EN SPECTACLE DE LA CONSOMMATION » (Henri Lefèvre). (J.D.) “ASSURER L’EPANOUISSEMENTDES VIRTUALITES DE TOUS EST ET RESTERA UN IDEAL INACCESSIBLE” (Raymond Aron). (P.-A.G.) « LA CONSOMMATION DU SPECTACLE TOURNE EN SPECTACLE DE LA CONSOMMATION » (J.-L.P.) “DANS LE FLUX ET LE REFLUX DES MULTITUDES ASPIREES ET FOULEES PAR LE VA-ET-VIENT DES TRAINS DE BANLIEUE ET ENVAHISSANT LES RUES, LES BUREAUX, LES USINES, CE NE SONT QUE REPLIS CRAINTIFS, ATTAQUES BRUTALES, MINAUDERIES ET COUPS DE GRIFFES SANS RAISON. » (Raoul Vaneigen).

(B.H.)

« LE SPECTACLE EST LE MAUVAIS REVE DE LA SOCIETE ENCHAINEE »

(Guy Debord)

- (A.B.) « LA REALITE SURGIT DANS LE SPECTACLE » (Guy Debord)
- (J.D.) « LA REALITE SURGIT DANS LE SPECTACLE »
- (E.O.) « LA REALITE SURGIT DANS LE SPECTACLE »
- (E.S.) « LA REALITE SURGIT DANS LE SPECTACLE »
- (C.-H.H.) « LA REALITE SURGIT DANS LE SPECTACLE »

(B.H.)

« LE CONSOMMATEUR REEL DEVIENT CONSOMMATEUR D’ILLUSIONS »

(Guy Debord)

- (A.B.) « LA REALITE SURGIT DANS LE SPECTACLE » (Guy Debord)
- (J.D.) « LA REALITE SURGIT DANS LE SPECTACLE »
- (E.O.) « LA REALITE SURGIT DANS LE SPECTACLE »
- (E.S.) « LA REALITE SURGIT DANS LE SPECTACLE »
- (C.-H.H.) « LA REALITE SURGIT DANS LE SPECTACLE »

(B.H.)

« LA CONSOMMATION ALIENEE DEVIENT POUR LES MASSES UN DEVOIR SUPPLEMENTAIRE »

(Guy Debord)

(E.O.) « LA RATIONNALISATION DE LA PRODUCTION ET DE L'ADMINISTRATION PAR L'ORDINATEUR ACCROIT NOTRE RICHESSE ET REDUIT NOTRE TEMPS DE TRAVAIL DANS DE TELLES PROPORTIONS QU'ELLE ELARGIT LE CHAMP DE L'IRRATIONNEL, DU LOISIR, DU REVE ET DU JEU » (Jean Saint-Geours). (C.-H.H.) « LE SEUL RESULTAT OBJECTIF DE LA SOCIETE DE CONSOMMATION EST LA CROISSANCE CANCEREUSE DES CHIFFRES ET DES BILANS, MAIS POUR L'ESSENTIEL, ON REVIENT PROPREMENT AU STADE PRIMITIF, QUI EST CELUI DE LA PENURIE ABSOLUE, DE L'ANIMAL OU DE L'INDIGENE, DONT TOUTES LES FORCES S'EPUISENT A SURVIVRE » (jean Baudrillard). (R.T.) « LA SOCIETE DITE DE CONSOMMATION CONSTITUE LE PASSAGE OBLIGATOIRE VERS UNE CIVILISATION DE MASSE OU S'EPANOUIRA LA PERSONNALITE » (Jean Saint-Geours). (R.T.) « LES HOMMES SONT DE PLUS EN PLUS LIBRES DE CHOISIR ENTRE UN NOMBRE DE POSSIBILITES DE PLUS EN PLUS GRANDES. ILS SONT EN CONTREPARTIE OBLIGES CONSTAMMENT DE PREVOIR LE RESULTAT DE LEUR ACTION ET D'EN CALCULER LES COUT » (Michel Crozier). (P.d.R.) « LE MOUVEMENT EST UN MODE DE VIE, UNE DELIVRANCE DES CONTRAINTES DU PASSE, UNE ETAPE VERS UN AVENIR ENCORE PLUS RICHE. » (Alvin Toffler).

B
R
U
I
T
S
D
E
L
A
R
U

Deux informations décisives sont données dans la version écrite de l'enregistrement sonore de cette première séquence sonore de citations. Le nom des auteurs cités, et surtout, l'intégralité des extraits qui restent pour la plupart intelligibles dans leur ensemble lors de l'écoute du poème, même en ayant leur transcription sous les yeux.

Ce type de séquence regroupe trois des dix voix constitutives du dispositif. La voix de Bernard Heidsieck lisant des citations de façon intelligible à l'écoute. La voix multiple prenant en charge la lecture, par série de cinq citations intelligibles à l'écoute, montées en boucle, par des membres du collectif de lecteurs de la liste inaugurale. Et la voix, multiple également du collectif de lecteurs lisant des citations dont l'insertion dans le poème, par le biais d'un mixage brouilleur de pistes, rend la compréhension inintelligible à l'écoute. Le poème est rythmé par douze séquences de ce type, qui fonctionnent toujours sur le même mode de transition et sont reliées à ce qui précède et ce qui suit soit par des montages *cut*, soit par des *fade in*, fondus enchaînés sonores.

Le statut des textes cités dans ce type de séquence est éminemment problématique. Il serait totalement erroné de tenter d'y voir un quelconque message idéologique ou un quelconque commentaire critique sur les formes de vies du carrefour décrites par le reste du

poème, pour la simple raison que Heidsieck effectue un montage de positionnements idéologiques antagonistes, qu'il place au même niveau sonore, typographique et rythmique. Il serait plus juste de chercher du côté d'une forme d'observation du réel là encore, qui aurait comme particularité de choisir comme terrain d'observation intellectuel, une série de publications intellectuelles, sociologiques et philosophiques. Ce type de séquence sonore, à l'intérieur d'un dispositif global d'observation, fonctionnerait ainsi finalement sur le même mode que le reste du poème, proposant un mouvement d'observation du réel des publications contemporaines concernant la société de consommation. Les techniques d'observation utilisées sont au nombre de trois : la *sélection*, la *mise en liste*, et la *répétition*.

Le travail de sélection des citations à l'intérieur des livres est mis en parallèle avec le travail d'observation et de prise de notes antérieur à la fabrication du dispositif que Heidsieck a effectué sur les lieux mêmes du carrefour en question. De la même façon qu'il a arpenté les rues en prenant des notes, comme il l'évoque dans le passe-partout n°20 « J'ai dû leur montrer les notes que je prenais, que je prenais...là devant elle, un samedi après-midi, l'hiver dernier ! (...) Il faisait vachement froid ! Ils croyaient que je copiais des modèles : de l'espionnage économique, en somme ! Alors que je ne faisais que noter, pour mémoire, quelques une des inscriptions, collées dans les vitrines ». Heidsieck a « arpenté » sa bibliothèque en prenant des notes et en y prélevant une série de citations qu'il pourrait ensuite recontextualiser dans une série de listes, comme les étiquettes, comme les spectacles de la colonne Morice, etc. En effet, toute la partie descriptive du poème est construite sur des listes. Heidsieck, pour transcrire, dans un média sonore et non visuel, le terrain qu'il est en train d'observer, a aussi recours à la constitution de listes, sortes d'équivalents sonores à de longs plans séquences cinématographiques d'observation. Une façon cohérente d'appréhender ces séquences de citations serait de les lire de ce point de vue-là. Travail de terrain : sélection des citations ; fabrication de l'objet d'observation : constitution des citations en listes afin de respecter un protocole plus général de fabrication des modalités d'observation sonore. Enfin, l'opération de répétition possède à mon sens un fonctionnement radicalement documentaire, en ce qu'elle s'identifie à ce que l'on nomme couramment le « fil rouge » pour les films documentaires qui prennent le parti de fonctionner sans commentaires ni interview. Ce type de séquences, qui revient douze fois dans le poème, toujours identique formellement malgré les changements de citations, opère la fonction de « fil rouge », correspond aux fondations du poème, ce sur quoi le montage s'articule et se repose, se relance et se complexifie. En termes d'observation du réel, l'application d'un tel dispositif à des éléments intellectuels semble innovant. C'est, peut-

être, là, une des dimensions les plus intéressantes, d'un point de vue théorique, de ce dispositif d'observation d'un espace social donné. Heidsieck observe les discours, dotés d'une grande généralité, qui sont portés sur la société française de consommation contemporaine et donne à ce processus d'observation un statut pivot répété et central, en appliquant ces discours généraux à un lieu précis *ad hoc situé*. Il constitue ainsi cet espace social littéral en une représentation métonymique de l'ensemble de la société française de consommation contemporaine telle que décrite dans les livres – une « montée en généralité », dirait Luc Boltanski. La finesse de ce type de constructions d'observations dispositales est d'autant plus intéressante que le choix des textes pourrait être déroutant. En effet, il serait tentant de lire les phénomènes d'intertextualité et de mise en abyme comme porteurs de la question du sens ou du message, ou encore de l'inscription du poème dans un système de pensée idéologique, etc... Le passage par le documentaire cinématographique comme angle d'approche d'un tel dispositif permet, à la fois, d'éviter ce type de contresens et de proposer une identification des modalités de fonctionnement et d'opérativité du dispositif.

La transition entre cette première séquence d'observation sonore d'un terrain intellectuel, et la séquence suivante d'observation, à première vue littérale d'un espace social et des formes de vie qu'il produit s'effectue selon le procédé de montage de fondu enchaîné qui s'appuie sur la présence maintenue des bruits de la rue en fond sonore qui assure la continuité entre les deux séquences. Procédé traditionnel du documentaire d'observation, du cinéma direct américain, présent, par exemple, dans la célèbre séquence du facteur dans le *Public Housing* de Frederick Wiseman²⁰⁰ dans laquelle la continuité de son passage d'une maison à une autre est assurée uniquement par le son, on passe ainsi pendant de longues minutes d'intérieurs vers extérieurs dans un montage étonnant qui maintient l'unité d'une situation alors même que l'action ne cesse de changer.

²⁰⁰ *Public Housing* est un documentaire datant de 1997, qui suit les formes de vie développées dans un quartier défavorisé de Chicago où les habitants occupent l'équivalent des H.L.M. français. La séquence du facteur, qui se situe au début du film, est intégralement construite sur sa bande sonore qui assure la continuité entre les images.

- ***Observation sonore ?***

Trois autres des dix voix, ou dix points de vue donc, qui constituent le dispositif, apparaissent dans cette séquence. La voix descriptive de la mise en liste s'attache ici à observer, avec les moyens mis en place par le dispositif sonore d'observation, la banque Française du Commerce Extérieur. La voix aux multiples acteurs de la série de jeux de mots sur le terme « carrefour » et la voix chargée de tenir un discours lyrique sur l'espace urbain dont les modalités d'apparition au cœur du dispositif sont très intéressantes en termes d'observation et en termes de montage.

La liste des devises internationales est un procédé d'observation dont la stratégie de relation au réel fonctionne de façon synecdotique. En effet, cette liste répond à un problème pratique dans la constitution sonore d'un objet ayant pour principe un montage de pistes multiples simultanées. Comment observer, de façon sonore, une banque ? Heidsieck répond à ce problème pratique en produisant une liste de ce qui correspond au plus petit dénominateur commun de l'ensemble des activités de cette banque. La liste des devises monétaires internationales est donc une synecdoque de la banque dans laquelle Heidsieck a travaillé toute sa vie. Cette première description par liste synecdotale d'un des éléments du carrefour installe une modalité très importante du dispositif : l'identification et l'installation des objets qui constituent le carrefour. La mise en liste comme forme de description analytique faisant surgir un acteur, (ici la banque), sous forme de synecdoque, produit une série de types d'objet qui peuplent et font fonctionner « le corps social » qui occupe l'intégralité du travail poétique de Bernard Heidsieck et sensiblement le *Carrefour*.

Cette voix, synecdotique de l'observation littérale, est encadrée d'inserts de jeux de mots sur le terme « carrefour » prononcés par le collectif des lecteurs, l'équipe annoncée au générique sonore du poème. Dans ce premier passe-partout, le même segment verbal est repris par Antoine Esquilat, Brion Gysin et Lawrence Lacina : « un carrefour c'est un carrefour ». Tautologie singularisée par les accents américains de deux des trois lecteurs. Ces segments lexicaux s'articulent et s'intercalent dans la prise en charge par la voix de Bernard Heidsieck

de la description littérale des éléments présents dans son champ de vision, à l'endroit du carrefour qu'il s'agit d'observer dans le passe-partout :

« Boulevard Haussmann : trottoir sud-est

Guimard

un lampadaire

plus

un avertisseur d'incendie

-
- (A.E.) – « Un carrefour c'est un carrefour »
-
- (B.G.) – « Un carrefour c'est un carrefour »

Carrefour de la Chaussée d'Antin, petite étoile de ville, grise, neutre, bondée, palpitante, point de passage et jonction, point chaud, d'affrontements ou de fusion, de contradictions

-
- (L.L.) – « Un carrefour c'est un carrefour »

A droite, immédiatement, dans le sens des aiguilles d'une montre, le premier croisement, (...)

LA BANQUE FRANCAISE DU COMMERCE EXTERIEUR : « Changes » - « Exchange » - « Wechsel » - « Cambio » - « Travellers chèques ».

Pays de connaissance : 9 heures du matin, 7 heures du soir, tiens tiens et puis après... rigolade et fascination, et là-haut, dans les étages, ce bureau circulaire, sur cour, mirador aveugle, des copains, aeschbacher, Janicot, Klasen, Sima, et le poul du Carrefour qui ne cesse de frapper, qui branche ; répercute, incendie ses vibrations tous azimuts, le sol en tremble, les murs vibrent de sa respiration, de ses pulsations continuent, et pourquoi pas ! la ville coule : tornade ! bravo ! déferle, ici, là, hurle, tourne et s'allie, ici ; là, bien, à d'autres vibrations, pulsations continues, celles de l'ordinateur, cette mémoire-poumons, qui ne cesse, ne cesse, cela s'entend par tous les pores, d'avaler et de cracher son information, ses données, ses souvenirs, ses ordres et ses lubies, ses rêves et ses voyages. Le monde entier passe par ses fils, sur ses bandes, roupille et s'active dans sa quincaillerie. Merci pour lui. Merci pour nous, Rythme sur rythme, et les deux de s'entrecroiser, de s'entremêler. Ils sont au même diapason. Après tout. Après tout, après tout et pourquoi pas. Les Cinq continents dans le Carrefour. Et la Chaussée d'Antin à tous les horizons. C'est comme ça. Et si ça tire à hue, et si ça tire à dia, eh bien, eh bien...il s'agit seulement, il suffit d'assembler le puzzle, monnaie du quotidien, ni plus ni moins, c'est tout, même si parfois ce « tout »...n'en parlons plus ! ce poul à deux rythmes est là : il s'agit plutôt de se brancher, de se connecter à ce cœur à deux faces. Son sang fait tourner la machine. Tant mieux ! Ses rouages ne sont pas sans beautés ni vitamines ? Ses défauts sont les mêmes : surexcitation, embouteillage dans la circulation et dans l'information. »²⁰¹

²⁰¹ Remarque : je n'ai pas reporté dans cette citation du texte la liste des devises internationales qui se déroule sur la seconde piste de l'enregistrement du poème « franc guinéen peseta guinéenne escudo florin de Surinam gourde lempira dollar du Honduras dollar de Hong-kong (...) » mais il convient de garder à l'esprit qu'à l'écoute, le passage cité ici se double de l'énonciation par superposition, grâce à l'usage des multipistes, de cette liste.

Une remarque de détail s'impose, la transcription écrite de l'enregistrement sonore est erronée, les deux premiers segments « Un carrefour c'est un carrefour ! » n'ont pas la même place dans le texte, à l'écoute, et à la lecture. Ce type de décalages se produit régulièrement tout au long du poème. Au-delà d'une difficulté pratique de transcription à l'écrit d'un poème sonore, ces phénomènes apparaissent également comme autant d'indices de ce double statut, holistique et analytique, de la réception du poème.

Deux descriptions se déploient donc côte à côte, la description synecdotique de la Banque Française du Commerce Extérieur et celle, d'apparence littérale, géographique, topographique du segment du carrefour. Littérale, car le texte concerné par la piste est une apparente description par une série de notations du segment du carrefour, évolue vers une prise en charge subjective de la parole sur le segment du carrefour qui va jusqu'à une transformation en énoncé lyrique universel sur le thème de la ville.

J'aimerais proposer une analyse de détail de ce phénomène de changement de statut du texte et de la parole, à l'intérieur d'un élément : comment, dans ce dispositif, un même élément sonore, typographique et rythmique, permute de la voix n°1, à la voix n°10, de la description littérale donc, au discours lyrique. Cette substitution de la voix n°1 à la voix n°10 s'opère dans les toutes premières minutes/lignes du segment, juste avant la double énonciation des deux listes superposées. De « Boulevard Haussmann : trottoir sud-est » à « Travellers chèques ». Ici tout indique, du point de vue holistique comme du point de vue analytique, à l'écoute comme à la lecture (ou lecture + écoute) que ce segment, qui correspond donc au bloc de texte initial de cette séquence du passe-partout correspond à la voix n°1 de description littérale des éléments géographiques, de la place topographique du passe-partout, sur le plan du carrefour. Cependant, la phrase nominale « petite étoile de ville, grise, neutre, bondée, palpitante, point de passage et de jonction, point chaud, d'affrontements et fusion », immédiatement suivie par « à droite, immédiatement, dans le sens des aiguilles d'une montre, le premier croisement », pose problème. Les modalités descriptives de cette phrase nominale n'ont plus rien de littéral, elle reprend en fait une série de métaphores courantes sur la ville, sur l'idée de ville, tellement galvaudées tant par le discours littéraire que par le discours journalistique ou publicitaire qu'elles en ont presque perdu leur caractère métaphorique. Néanmoins, le passage du « lampadaire » à l'« étoile de ville, grise, neutre, etc... » n'est évidemment pas anodin. Ce changement de statut, ce changement de point de vue à l'intérieur d'un élément, qui affiche pourtant, visuellement et auditivement, toutes les caractéristiques d'appartenance à une voix correspond à une opération très subtile de montage. En injectant les

prémises de la voix n°10 à l'intérieur de la voix n°1, Heidsieck, place, encore une fois, deux modalités d'observation sur le même plan, c'est comme s'il indiquait que son projet était bien de donner à entendre le carrefour dans son ensemble, et non de donner à entendre une série de points de vue à l'intérieur desquels telle voix aurait un statut plus important que telle autre.

- *Voix n°10 : voix lyrique*

« Pays de connaissance », le changement typographique indique ici que l'on est passé à un élément différent, à une voix différente. À l'écoute, cela se manifeste par le montage *cut* d'un enregistrement différent d'un texte dit par Heidsieck, mais immédiatement identifiable comme singularisé par rapport au ton et au rythme de l'énonciation littérale des éléments du carrefour. Débute alors un autre type de description qui appartient à l'ensemble des segments du poème fonctionnant selon le régime de la voix n°10, discours lyrique à visée universalisante sur la ville. Il est intéressant de signaler que cette description correspond à la première occurrence de ce type de discours dans le poème, et qu'elle installe le discours lyrique par un passage du subjectif à l'universel. En effet, tout commence par la journée type du banquier/Heidsieck : « 9 heures du matin, 7 heures du soir » à la banque Française du Commerce Extérieur suivie par « et puis après...rigolade », on a donc l'impression d'assister à la description minimale du travail suivi du loisir. Cependant, et immédiatement après, interviennent des éléments appartenant à trois sphères de la vie personnelle du poète, « ce bureau circulaire », son lieu de travail, « Janicot » son épouse et artiste avec laquelle il collabore en tant que poète, et « Klasen, Sima », qui sont deux peintres et amis du poète. Ces différents éléments biographiques déployés dans la description de ce « pays de connaissance » semblent indiquer ce passage de l'objectif au subjectif, puis au lyrique universel, comme dans un énoncé comme « et le pouls du Carrefour qui ne cesse de frapper, qui branche, répercute, incendie ses vibrations tous azimuts etc... ».

Les segments pris en charge par cette voix n°10, ce point de vue lyrique sur le carrefour et les métaphores urbaines de description figurée de la ville, sont au nombre de quatre dans tout le poème. La seconde se situe au début du passe-partout n°15, description métaphorique du

boulevard Haussmann en fleuve humain « Boulevard Haussmann, artère _ quel mot sublime_ artère-fleuve ! », dans laquelle Heidsieck évoque, sous forme de listes de métaphores, les différents flux humains, accompagnés de leurs états d'âmes, que l'on peut observer dans le carrefour. La troisième occurrence de la voix n°10, du point de vue lyrique sur la ville, se trouve également dans le passe-partout n°15, juste après le décompte du nombre de platanes présents sur le boulevard Haussmann, et se déploie dans une évocation de la forme de vie des pigeons du carrefour. Dans un vaste mouvement rhétorique d'humanisation des oiseaux, montés avec des gazouillis enregistrés en prise directe, qui s'achève sur un retour à la métaphore du boulevard fleuve et « QUELLE BEAUTE ! » en exclamative, en majuscules, et prononcé en conséquence. La quatrième et dernière occurrence du point de vue lyrique, est repérable dans le passe-partout n°19 avec le carrefour assimilé à la « MACHINE » qui permet à la société de fonctionner, dans une description de participes présents, « dévorant, mâchant, triant, évacuant, crachant tous azimuts ses fournées » désignant métaphoriquement les actions du carrefour, de verbes conjugués à la troisième personne du pluriel « qui viennent, argutient, bourdonnent, marchandisent, classifèrent, tapent, spéculent, rêvent, batifolent, rongent, téléphonitent, comptent, mâchent, plâtrant et repartent », désignant les opérations humaines qui s'y déploient, et enfin une série de substantifs qui indiquent les caractéristiques de cette société « MACHINE »,

« se conforte de ce réseau, de cette toile, serrée, touffue, grise, dense, de ce jeu, de cette trame, de ce pacte tacite, papier buvard où s'échouent, s'accrochent, s'agglutinent, et s'ordonnent ces millions et milliards de gestes, de paroles, de lettres de mots, papiers, coups de fil, chiffres, bordereaux, signes, codes, écrits, échanges, mémoires et mécanismes, organigrammes, soucis, projets, idées, astuces, colères ou sourires... ».

Ce point de vue lyrique sur le carrefour possède donc le même statut que l'ensemble des dix voix dont le but est d'offrir une modalité d'observation qui éclaire une facette de cet espace urbain dont le poète propose une observation enregistrée.

Cette voix n°10, le point de vue lyrique sur le carrefour, et, par extension la ville, s'inscrit dans une longue tradition poétique dont l'exemple le plus intéressant ici est sans doute la

« Grande Complainte de la Ville de Paris »²⁰² de Jules Laforgues. Ce poème de 1885, constitue, lui aussi, une forme de dispositif d'observation du réel urbain, dont l'opérativité est assez proche de celle du *Carrefour*. Le texte est une série de collages de phrases, expressions et formulations entendues dans les rues de Paris. Laforgue prend notes de tout ce qu'il entend au cours de promenades dans la ville, prélève les discussions et les paroles des parisiens pour les recontextualiser sous forme de poème :

« Et ça se ravitaille, import et export, par vingt gares et douanes. Que tristes, sous la pluie, les trains de marchandises. A vous, dieux, chasublerie, ameublement d'église, dragées pour baptêmes, le culte est au troisième, clientèle ineffable ! (...) avis important ! l'Amortissable a fléchi, ferme le Panama. Enchères, experts. Avances sur titres cotés ou non cotés, achat de nu-propriétés, de viagers, d'usufruit ; avances sur successions ouvertes et autre ; indicateurs, annuaires, étrennes. Voyages circulaires à prix réduits. Madame Ludovic prédit l'avenir de 2 à 4. Jouets Au Paradis des enfants et accessoires pour cotillons aux grandes personnes. Grand choix de principes à l'épreuve. Encore des cris ! seul dépôt ! soupers de centième ! Machines cylindriques Marioni ! Tout garanti, tout pour rien ! Ah ! la rapidité de la vie aussi seul dépôt... ».

Laforgue met ici en tension une série d'expressions toutes faites pour en faire ressortir une voix ironique mettant en évidence son entreprise de critique de la société bourgeoise, une voix lyrique et sarcastique émerge donc d'un montage et d'un assemblage d'énoncés collectés.

Le passe-partout n°10 s'achève sur la longue répétition, là encore, sur le mode de la toupie ou du derviche, du segment « sans fin », « Tournent. Comme tournent, tournent et passent ses disques et ses bandes. Sans fin. Sans fin. Sans fin. Sans fin. Sans fin. Sans fin. Sans fin. Sans fin. Sans fin. Sans fin. Sans fin. Sans fin. Sans fin. Sans fin. Sans fin. Sans fin. » etc., jusqu'à la fin de la liste des devises étrangères et la fin des « bruits de l'ordinateur » prélevés en prise directe et diffusés en crescendo. Le passe-partout inaugural du poème opère ainsi très clairement sa fonction d'entrée littéraire et méta-poétique dans le carrefour et son dispositif d'observation, il fonctionne bien selon la succession de différents points de vue d'observation et installe pour le reste du poème sa structure, ses modalités de constructions et d'opérativité. Le passe-

²⁰² Jules Laforgue, *Les Complaintes*, Garnier Flammarion / Poésie française, Paris, 1998.

partout final fonctionne très clairement selon des modalités similaires à ce passe-partout inaugural.

b. Passe-Partout n°21 : « DÉPART FIN »

Ce parallélisme de construction se retrouve dès le plan du carrefour inaugural du livre, en effet, si le mouvement général de l'observation à l'œuvre dans la dispositif est bien celui du « sens des aiguilles d'une montre », ces deux passe-partout sont logiquement situés côté à côté sur la carte du carrefour, à l' « arrivée » du métro répond son « départ » et au « début » répond la « fin », d'un escalier à l'autre, d'une montée à une descente, d'une entrée à une sortie du carrefour et du dispositif.

Notons que le dernier segment de citations/transition qui précède et amène vers le passe-partout n°21, comprend la seule occurrence d'une même citation répétée par le collectif de lecteurs et par Bernard Heidsieck, cette singularité dans le fil conducteur structurel du poème ne saurait être anodine :

- (E.O.) – « VIVE L'AUTOMOBILE, MONSIEUR ! » (Jean Saint-Geours)
- (C.H.H.) – « VIVE L'AUTOMOBILE, MONSIEUR ! »
- (E.S.) – « VIVE L'AUTOMOBILE, MONSIEUR ! »
- (R.T.) – « VIVE L'AUTOMOBILE, MONSIEUR ! »
- (J.D.) – « VIVE L'AUTOMOBILE, MONSIEUR ! »

(B.H.) – « VIVE L'AUTOMOBILE, MONSIEUR ! »

- (R.B.) – « VIVE L'AUTOMOBILE, MONSIEUR ! »
- (P.d.R.) – « VIVE L'AUTOMOBILE, MONSIEUR ! »
- (P.-A.G.) – « VIVE L'AUTOMOBILE, MONSIEUR ! »
- (M.R.) – « VIVE L'AUTOMOBILE, MONSIEUR ! »
- (A.B.) – « VIVE L'AUTOMOBILE, MONSIEUR ! »

On pourrait évoquer une dimension proche d'un effet de clôture du poème, équivalent en poésie sonore, à la pointe d'un sonnet, d'un point de vue formel. Mais, du point de vue du sens, cette citation est d'autant plus ironique que le passe-partout n°21, vers lequel elle opère la transition propose l'observation des embouteillages quotidiens qui engorgent le carrefour aux heures de sorties des bureaux. Des embouteillages, et des manifestations politiques qui empruntent souvent les boulevards du carrefour dans leur parcours de protestation politique. Cet ultime passe-partout est construit sur un montage en alternance des deux enregistrements en prise directe des « KLAXONS HURLANTS » et des « SLOGANS SCANDES », chaque fois introduits par « chaque soir.... », « ...de temps à autre aussi... », « ...revendique et passe ... », etc.

Le passe-partout et l'ensemble du poème donc, s'achèvent, ensuite, sur la reprise du décompte des marches de l'escalier du métro, que l'on descend logiquement cette fois-ci, à laquelle vient s'ajouter en superposition la liste des ouvrages et des auteurs cités par le collectif de lecteurs dont l'énumération des noms se trouvait à l'ouverture du poème, et finalement, sur les dernières 35 secondes,

« Arrivée du Métro

Portes qui s'ouvrent

Portes qui se ferment

Départ et disparition du métro »

Du générique de début au générique de fin, de l'équipe du film aux crédits littéraires et musicaux, de l'entrée littérale dans le carrefour et méta-poétique dans le dispositif à la sortie littérale du carrefour et méta-poétique du dispositif, « the end ».

Une dernière remarque s'impose sur ce passe-partout n°21. Il introduit une modalité inédite dans le poème, de l'opération de description par liste.

Là où l'intégralité des objets du carrefour, constitués par des listes prononcées par le poète, permettait une forme d'observation par l'insertion synecdotique de tel ou tel élément constitutif de celui-ci, cet ultime passe-partout procède par une opération de mise en liste des prélèvements sonores directs. Les deux objets sont les manifestations et les embouteillages qui apparaissent tous deux dans le montage alterné d'enregistrements d'échantillons sonores de chacun des deux éléments. Le fonctionnement synecdotique est alors remplacé par un fonctionnement qui opère selon un mouvement de présentification de l'objet du carrefour en question, qui rejoint les problématiques du *ready-made* et du *found poem* analysées dans le second chapitre de ce travail.

c. Passe-Partout n°11 : le divertissement

Ce passe-partout opère un renversement logique assez intéressant dans la mesure où il est intégralement intelligible. Son écoute donne parfois même plus d'informations que la lecture. Il met aussi en place une modalité d'observation holistique qui donne accès à plus d'informations que la lecture analytique. Dès la séquence de citations/transition, cette intelligibilité sonore est évidente. En effet, l'ensemble des citations mixées, qui fonctionnent généralement sur le mode de l'inintelligible sans l'appui du texte, sont absolument saisissables sans celui-ci. Cette intelligibilité rend possible une hypothèse quant aux critères de sélection de celles-ci par Heidsieck, en particulier pour la première :

« LA MENAGERE-QUI-LAVE-SON-LINGE-AVEC-OMO, DIFFERE, ET C'EST UNE QUESTION DE CHIFFRE D'AFFAIRES, DE LA MENAGERE-QUI-LAVE-SON-LINGE-AVEC-SUNIL. MAIS LA FRONTIERE EST DE MOINS EN MOINS PERCEPTIBLE. LA SPECTACLE DE L'INCOHERENCE EN VIENT A VALORISER LE DEGRE ZERO DES VALEURS »

Cette citation extraite du livre de Jean Saint-Geours *Vive la Société de Consommation*, paru en 1971 aux éditions Hachette, _donc une année avant la fabrication du *Carrefour*, et deux avant sa première lecture/audition dans son intégralité le 5 décembre 1973 dans

l'Atelier/Exposition Annick Lemoine²⁰³ _ semble clairement avoir été sélectionnée pour son glissement du discours publicitaire vers le discours théorique. Pour les effets sonores de ce phénomène qui participent de la ritournelle systématiquement mise en place dans les segments de citation/transitions qui rythment et font figure de fil rouge du poème documentaire. Mais, peut-être, également, pour les technologies d'écriture qu'elle indique. La citation fonctionne selon l'injection et le détournement d'un énoncé publicitaire dans un discours théorique. Ces pratiques d'écriture théorique sont un écho, dans littérature contemporaine observée par le poète, d'une des modalités de son propre dispositif poétique. Un des enjeux de ce dispositif étant justement, par l'opération de mise en liste, de proposer une observation des productions intellectuelles contemporaines.

Le reste des citations mixées de ce segment citations/transition, qui correspondent normalement à la voix n°6, s'identifient ici à la voix n°5. S'opère alors une sorte de brouillage des pistes de l'expérience analytique dans la mesure où ces éléments, ces deux points de vue, se confondent typographiquement et s'identifient à l'écoute. Cette opération, envisagée du point de vue du montage du poème, peut être analysée comme une sorte de contrepoint structurel qui signerait une séquence de passage, du générique de début et de la scène d'exposition littérale et méta-textuelle, vers le corps du poème. Là où le passe-partout n°10 avait pour fonction de désigner les modalités de fonctionnement du dispositif, immédiatement après, Heidsieck introduit une nuance et un mouvement d'inversion des fonctions et des opérativités. On comprend alors que la distinction holistique/analytique ne revient pas à une distinction quantitative en termes d'informations, mais juste qualitative en termes de modalités de diffusion de l'information.

On peut donc affirmer que la portée méta-textuelle ne se limite pas aux passe-partouts inaugural et final qui exhibent, selon les règles des génériques de début et de fin cinématographiques, les modalités de fonctionnement et de construction du dispositif. Avec le changement de statut, et l'introduction de nuances à l'intérieur même d'une structure de montage généralement systématique, Heidsieck fait bel et bien figure de documentariste, dans une entreprise de saisie du réel polyphonique, à l'intérieur même des différentes voix qui permettent de la construire et de la transmettre.

²⁰³ Dont l'édition Al Dante du *Carrefour de la Chaussée d'Antin* propose une photographie avec au premier plan Ginette et François Dufresne et en arrière-plan Brion Gysin. Cette photographie, au-delà de sa fonction de trace de la performance, est intéressante dans son exemplification de la notion formulation « & Cie », Heidsieck au centre, manipulant le magnétophone, encadré de ses contemporains précurseurs, avec lui, de l'utilisation magnétophone comme technologie d'écriture poétique.

Le passe-partout n°11 introduit deux nouveaux objets, éléments constitutifs du carrefour qui appartiennent à l'espace social de divertissement proposé par le « corps social »-carrefour de la Chaussée d'Antin : le café et le cinéma.

Une remarque de construction de détail s'impose : dans l'introduction de la structure des listes, dès la description prise en charge par la voix littérale n°1, l'alternance « trottoir de droite », « trottoir de gauche », reprise deux fois, annonce structurellement, à l'échelle du texte, mais également à l'échelle de l'objet sonore, la construction spécifique de la liste synecdotique des cafés. Cette alternance littérale initiale, équivalent sonore d'un *panneau cinématographique* faisant des allers-retours, et du simple fait de tourner la tête pour désigner les limites géographiques de l'espace observé, se déploie, de façon systématique, dans les énoncés qui rythment la liste des boissons.

B
R
U
I
T
S
D
E
F
L
I
P
P
E
R

« Et de part et d'autre, derrière leur bar respectif, de part et d'autre...

S

De part et d'autre une bouteille de vichy st Yorre de part et d'autre

une bouteille de Pschitt orange

De part et d'autre une bouteille de vichy st Yorre de part et d'autre

une bouteille de Schweppes

De part et d'autre une bouteille de Pschitt orange de part et d'autre

une bouteille de pschitt Riqtlès

De part et d'autre une bouteille de Schweppes de part et d'autre

une bouteille de Pschitt citron

De part et d'autre une bouteille de Riqtlès de part et d'autre

une bouteille de Gini

De part et d'autre une bouteille de Pschitt citron de part et d'autre

une bouteille de Vittel

De part et d'autre une bouteille de Gini de part et d'autre

une bouteille de Lemon pschitt

De part et d'autre une bouteille de Vittel de part et d'autre

une bouteille de Ricard

De part et d'autre une bouteille de Lemon pschitt de part et d'autre

une bouteille de Pastis 51

De part et d'autre une bouteille de Ricard de part et d'autre

De part et d'autre une bouteille de Pastis 51 de part et d'autre

tandis qu'à deux pas, au Royal Haussmann Studio, cinéma permanent, on donne....

Les modalités de fonctionnement et d'opérativité de ce passe-partout proposent une forme d'observation construite comme une sorte d'équivalent sonore à la géographique réelle du segment littéral dont il question. On est donc en train d'observer le « tronçon sud » de la « rue de la Chaussée d'Antin » et son croisement avec « le boulevard des Italiens ». La situation du poète en train d'observer ce tronçon, et sa position de prise de notes avant la phase d'enregistrement du dispositif, semblent correspondre à une série de mouvements de caméra, de « panneaux » de droite à gauche. Ici, Heidsieck informe son lecteur, aux deux niveaux de réception holistique et analytique, sur sa façon de procéder. Face à un croisement structuré par

la présence de deux cafés et d'une série de cinémas, de part et d'autres des trottoirs, la construction sonore d'observation de ce type de lieu sera fabriquée sur une tentative de mimétisme sonore du visuel réel de la rue, ou plutôt de la situation d'observation du poète à l'étape de sa prise notes, au moment où se fait son terrain. Ce segment du poème possède, ainsi, une dimension méta-textuelle supplémentaire : le rythme même des listes, fondé sur la répétition d'indications géographiques, équivalentes au mouvement physique d'une observation d'un endroit qui nécessiterait de continuellement tourner la tête, est structuré, impliqué, porté en germes dans la situation initiale d'observation.

Deux listes sont ici déployées et ajoutent donc deux objets au corps social observé par le poème : la liste des boissons et la liste des cinémas. Ces deux listes fonctionnent comme synecdoques de deux facettes du divertissement offert dans le carrefour, celle proposée dans l'espace hyper-social du café, et celle des cinémas. La liste des boissons fonctionne dans une visée exhaustive dans la mesure où elle désigne des commandes pouvant être passées par toutes les couches de la population, des enfants, « pschitt orange », aux dames « Vichy St Yorre », aux hommes « pastis 51 ». Mais également tous les types d'interactions sociales et de divertissement produits par celles-ci déterminés par la commande de telle ou telle boisson, du rafraîchissement à l'apéritif jusqu'aux alcools plus forts de l'heure des cocktails. L'élément structurant cette liste, et qui explique sans doute l'absence du café, est le terme de « bouteille », justifié logiquement par le point de vue du garçon de café « derrière leur bar respectif » et d'un point de vue sonore par le potentiel musical du terme en vue de la construction de la ritournelle des cafés. La bouteille, les bouteilles, nouveaux objets fonctionnant comme synecdoques d'un élément social essentiel du carrefour, le café. Enfin, la liste des bouteilles n'est pas une liste abstraite, théorique, elle est « en situation ». Cette liste « amoebée » (comme on parle d'un chant amoebée) reflète ainsi les allers-retours incessants du garçon de café à l'heure de pointe.

Ajoutons une remarque de détail, qui fait écho avec mon évocation du point de vue lyrique sur le carrefour et la ville en général, informée par la référence à Laforgue, dans la mesure où cette introduction du café parisien comme élément du paysage social du carrefour dans un dispositif qui donne la parole cette voix lyrique, interdit de faire l'impasse sur une autre référence littéraire décisive dans les productions écrites et cinématographiques du XX^{ème} siècle. Il s'agit de l'incipit du *Voyage au Bout de la Nuit* de Ferdinand Céline²⁰⁴.

²⁰⁴ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au Bout de la Nuit*, éditions Gallimard, collection Folio, Paris, 1972.

« les gens de Paris ont toujours l'air d'être occupés, mais en fait, ils se promènent du matin au soir ; la preuve, c'est que lorsqu'il ne fait pas bon à se promener, trop froid ou trop chaud, on ne les voit plus ; ils sont tous dedans à prendre des cafés crème et des bocks. C'est ainsi ! Siècle de vitesse ! qu'ils disent. »

Là où la bouteille fonctionne comme la synecdoque d'un élément social surdéterminé du carrefour, la liste des cinémas comme une synecdoque du divertissement entendu également dans son sens le plus social. Il n'est jamais question d'un titre de film, juste d'une description, toujours suivant un mouvement de tête de l'observateur, non plus de droite à gauche mais plutôt dans un mouvement circulaire, des différents cinémas présents dans le carrefour. Cette absence des films indique la fonction sociale de la « sortie », (on va au cinéma et puis on va boire un verre, définition universelle du divertissement dans les sociétés de culture de masse). Une seconde liste donc, bien plus courte que la première, qui fonctionne à l'intérieur du dispositif sonore comme un relais rythmique : la même phrase, prononcée sur le même ton, dans laquelle on change simplement le nom du cinéma.

Cette structure répétitive permet en outre un moment d'exhibition du montage. La dernière occurrence affiche la nature coupée du montage selon deux modalités : Heidsieck, coupe, d'abord le nom du cinéma, puis, reconstruit cette phrase jusqu'ici prononcée à chaque fois d'une traite dans un même enregistrement. En utilisant des éléments d'enregistrements hétérogènes de cette même phrase structure, produisant un effet de *cut* surreprésenté. La réintroduction de cette même phrase en montage *cut* à répétition participe de l'effet de clôture du passe-partout et fonctionne comme une annonce rythmique du passage imminent à la prochaine séquence de citations/transition, dans laquelle la dichotomie réception holistique/réception analytique reprend toute sa place et tout son sens.

d. Passe-Partout n°12 : les soldes

Cette référence me semble indispensable dans la mesure où ces quelques lignes inaugurales du roman produisent un discours documentaire sur Paris d'une portée décisive. En effet, on ne peut qu'y remarquer la justesse et l'indication d'un processus d'observation du réel, générateur d'une facette de l'écriture de Céline.

Deux objets supplémentaires sont introduits dans les éléments qui peuplent ce corps social du carrefour. Le premier induit du second. Le passe-partout passe « des étiquettes » à une liste de cartes de crédits. L'objet « étiquettes » correspond aux rabais sur des marchandises de tous types, effectués pendant les soldes, qui invitent donc à la consommation, en sous-entendant l'idée constitutive de la société de consommation selon laquelle acheter pendant les soldes revient à faire des économies. Cet objet premier induit le second, dans un rapport logique à l'action : comment payer ces objets achetés au rabais sinon à l'aide d'une carte de crédit ? Deux listes donc, deux objets, qui fonctionnent dans un rapport de nécessité réciproque. L'écoute de ce passe-partout fait clairement apparaître une modalité d'observation intéressante : la voix qui prend en charge la liste des cartes de crédits, féminine, est celle d'Armelle Deakin. Elle fait écho à celle de Ruth Franken, puis de Suzanne Combard, et de Lola Dupuy prononçant les trois occurrences du sensuel « Tu viens chéri... », féminines également. La prise en charge par ces voix féminines de ce type d'éléments, constitutifs de l'observation du carrefour, indique une forme de point de vue d'observation, dans la mise en place subtile d'une forme d'adéquation entre les appels des sirènes de la consommation et la séduction amoureuse et tarifée. Ici, s'il fabrique une forme de commentaire, le choix des matériaux au montage, les prélèvements dans la banque d'éléments lus par son collectif de lecteurs, indique un point de vue méta discursif d'ordre différent de celui des citations. Mais il participe néanmoins de ce même mouvement de définition/prise en charge des multiples facettes et discours qui construisent géographiquement, topographiquement et idéalement l'espace urbain observé. Le passage de l'objet « étiquettes » à l'objet « cartes de crédit » s'effectue selon des modalités visuelles qui placent cette écoute dans le dispositif cinématographique « sans images » : les listes se faisant transpositions d'un mouvement de caméra très classique : le « panneau ». On passe, en effet, de la « vitrine », « vitrine de droite, vitrine de gauche : des objets, des objets bradés, soldés, des étiquettes » à « sur la porte centrale : des ECUSSENS »²⁰⁵ qui indiquent les différentes cartes de crédits acceptées dans la boutique et dont la présence sur la porte engendre leur constitution en liste. Ces deux listes introduisent bien les objets-étiquettes et cartes de crédits synecdoques des soldes. Ce passe-partout introduit, dans l'expérience d'écoute holistique que l'on peut en faire, une nouvelle voix parmi les dix, la voix n°9, constituée de prélèvements directs, au magnétophone, d'éléments sonores verbaux. Cette voix n°9 est très présente dans ce passe-partout consacré aux soldes, il s'agit très largement de commentaires sur celles-ci, du type « ah non, moi

²⁰⁵ Je précise que la transcription de ce second segment est erronée dans l'édition du *Carrefour* aux éditions Al Dante. En effet, là où on lit « et sur la porte centrale : DES ETIQUETTES », l'on entend bien « des écussons ».

j'trouve ça très beau, ah non, j'aime bien », ou encore « ah oui ça elle aime, on va aller quand même voir là-bas », « ha le batteur regarde le batteur ! ».

La double opérativité du dispositif, holistique/analytique, apparaît ici encore très clairement. En effet, les occurrences de cette voix n°9 ne sont transcrites que dans une description écrite minimale « (voix de la rue) », alors même qu'elles fonctionnent, à la fois, comme un acteur essentiel du carrefour, (les gens qui y développent telle ou telle forme de vie), et comme un commentaire sur les objets que l'on est en train d'observer. Ce passe-partout n°12 s'articule, ainsi, autour de six des dix voix qui constituent le dispositif, la voix n°1 de description littérale géographique, la voix n°2 de description et constitution des objets du segment par liste, la voix n°7 autour du terme de carrefour et des « tu viens chéri » la voix n°8 qui correspond aux prélèvements directs d'éléments sonores non verbaux « bruits de la rue » et la voix n°9 donc, pendant verbal cette dernière.

Une dernière remarque s'impose : la seconde liste, voix n°2, n'est pas prononcée par Bernard Heidsieck, contrairement à toutes les occurrences de celle-ci depuis le début du poème. La liste des cartes de crédits est énoncée par Armelle Deakin, toujours avec son accent américain et sa tonalité féminine qui permet de renforcer le commentaire sur les « sirènes de la consommation ». La suavité de cette voix indique, également, une forme de commentaire sur les objets du segment, absolument imperceptible dans la simple lecture du texte imprimé. Cette dichotomie d'opérativité du dispositif, et les va-et-vient permanents entre l'écoute et la lecture qu'elle produit, se complexifie bel et bien, au fur et à mesure de la lecture de ce poème. On voit bien comment, par le biais des différents types de répétitions qui construisent les modalités d'opérativité du dispositif, les objets observés du carrefour se mettent à fonctionner comme des commentaires du terrain observé.

e. Passe-Partout n°13 : colonne Morice

Ce passe-partout fonctionne selon les mêmes types de construction que les précédents. Je ne m'attarderais donc pas sur sa structure mais plutôt sur le nouvel objet du carrefour qu'il introduit : la culture. Cet objet est observé selon plusieurs types de référents synecdotiques, le bâtiment de l'Opéra Garnier, la colonne Morice, les échantillons de *Rigoletto* et la liste des

spectacles. Neuf voix sur les dix articulent ce segment. Seule manque la description prise en charge par la voix lyrique de la ville. Ce passe-partout possède plusieurs types de portées jubilatoires à l'intérieur de l'ensemble du poème, dues à la présence de la musique de Mozart, bien sûr, mais également au sentiment de reconnaissance produit par le fait que le dispositif est désormais bien installé, qu'on l'envisage d'un point de vue analytique ou holistique. Là encore, on peut remarquer qu'il ne se produit, cependant, aucune sorte de hiérarchisation des objets ou des points de vue. La « culture » fait partie du carrefour au même titre que les banques, de la même façon que les citations font partie du dispositif, ou que les éléments sonores prélevés directement sur le réel à l'aide du magnétophone.

Ce segment du poème consiste en une sorte de point pivot du *Carrefour*. Du point de vue de la réception, qu'elle soit de type analytique ou holistique, les différentes modalités de fonctionnement du dispositif sont, à ce moment du poème, nécessairement intégrées et produisent ainsi des effets d'attente et de reconnaissance internes, reconnaissance des différentes voix, des procédés de transitions, de l'opérativité du recours à la liste. Le dispositif d'observation, « soundscape » du carrefour, atteint ainsi une stabilité rythmique et informative. C'est pourquoi il est intéressant de procéder à une forme d'analyse et de description des *passe-partout* n°14 à 20. Dans la mesure où les modalités de fonctionnement, de montage et de lecture du dispositif sont désormais clairement identifiées, on peut substituer à une méthode d'analyse linéaire une vision plus globale de la fin du poème, s'attachant toujours aux objets mais dans leurs interactions.

Le dispositif d'observation mis en place par Bernard Heidsieck fait coexister deux postures documentaires antagonistes : une posture analytique fondée sur les listes comme « technologies intellectuelles » de classement et de repérage des éléments constitutifs de l'objet du poème, et une posture interactionniste fondée sur l'observation globales des réseaux socio-techniques. Un trait caractéristique d'un dispositif de ce type est de proposer, en même temps que l'accès à un point de vue d'observation sur le réel, un accès aux modalités d'opérativité de cette opération. Le dispositif envisagé sous l'angle du « branchement » documentaire sur « le monde » permet de reproduire, dans son analyse, le passage d'un type de discours descriptif à un autre. De même que le poème propose de faire coexister et se compléter deux méthodes d'observation du réel, il produit, pour son lecteur, la nécessité analytique d'avoir recours à deux méthodes dont les enjeux sont différents quoique complémentaires. Ainsi, l'analyse du début du poème, décalque théorique de la méthode documentaire « analytique », doit laisser la place à une seconde méthode, plus globale,

s'attachant à repérer ce qui, dans la fin du dispositif, permet de le lire en termes de réseaux socio-techniques.

f. Passe-Partout n°14 et 15 : la Société Générale, les banques, les assurances, les platanes

Deux objets évoluent parallèlement dans ces deux segments du poème : la banque et les pigeons. L'observation de la sphère bancaire, dont fait partie tout adulte vivant dans une société de consommation, se construit très clairement sur le mode du parcours. Le trajet de cet objet-banque comprend trois étapes, dont chacune opère sur l'objet une transformation dont le but consiste à apporter plus d'information. On part donc d'un immeuble, « grande porte verrouillée _ de la SOCIÉTÉ GÉNÉRALE. », de la littéralité du lieu dans lequel s'active cette sphère vers l'implémentation au cœur du poème de publicités :

« - SOGEVAR oriente ses placements vers les VALEURS FRANÇAISES. On souscrit sans frais à la SOCIÉTÉ GÉNÉRALE.

- SOGEPARGNE, une formule positive d'épargne. On souscrit sans frais à la SOCIÉTÉ GÉNÉRALE. »

Heidsieck, inscrit ainsi son observation de la sphère bancaire selon deux techniques d'écriture distinctes. La première consiste en une lecture du plan de cadastre utilisé comme matrice et grille de lecture du poème. La seconde est un geste traditionnel de prélèvement et d'implémentation d'énoncés appartenant à cette sphère dans le poème, il complète son observation en ayant recours à la liste, des banques et des assurances présentes dans le carrefour. Ces trois inscriptions de la sphère bancaire, sur des régimes de parole et de montage différents, en proposent une observation globale. Ce parcours de la sphère bancaire semble se complexifier par une mise en parallèle avec le décompte des platanes et l'humanisation des pigeons qui peuplent ces arbres, envisagés par la voix lyrique du poème sur le mode d'une société qui fonctionne comme le double surélevé de la société humaine:

« mini-forêt-refuge pour les pigeons du quartier. Home ! Sweet home ! Les uns s’y réfugient, s’y reposent pendant que d’autres travaillent Place de l’Opéra, amuseurs pour touristes et badauds. Chacun son tour et à chacun sa photographie. Dans les branches du boulevard, au dessus du fleuve, on s’amuse, par contre, et l’on rit. On se détend, fait l’amour. Les commentaires fusent. On se rend visite, autour du Carrefour, d’un arbre à l’autre, d’un nid à l’autre, et de reprendre des forces, le temps d’une pose, indifférents au fleuve qui coule, coule, ne cesse de passer, couler, là, quelques mètres plus bas. »

La société des pigeons reproduit, dans une description prise en charge par la voix lyrique, les actions essentielles de la société de consommation humaine, le travail, le divertissement et l’indifférence face à la masse. La mise sur le même plan de ces deux descriptions observations, d’une sphère banquière, littérale, à une société métaphorique de volatiles humanisés, produit un nivellement des discours, dont ne se maintient au final que l’idée de communauté, de réseau, de société, comme vidée de ses individus.

g. Passe-Partout n°16, 17, 18 et 20 : Les Galeries Lafayette, les fringues, les Galeries Lafayette « TROIS », les vitrines

Les *passe-partouts* n°16, 17 et 18 mettent en place une modalité nouvelle du dispositif. Au lieu de suivre et de repérer la présence d’objets, ils indiquent, en utilisant les mêmes techniques d’écriture que le reste du poème, l’itinéraire d’une personne au milieu des objets phares de la consommation : les vêtements et tout ce qui se rapporte à la constitution d’un intérieur confortable. Cet individu lambda, universel, est l’entité qui a été déplacée selon la logique urbaine et commerciale qui régit les lieux d’achats du carrefour. Les deux passe-partout consacrés aux Galeries Lafayette sont construits selon une forme de saturation du recours à la liste. Le consommateur universel est littéralement déplacé d’un étage à l’autre des grands magasins et comme matraqué par la liste absolument exhaustive des objets qu’il peut s’y procurer. Ces listes d’objets à consommer sont saturées comme à un second niveau par la rengaine publicitaire des Galeries Lafayette qui tourne dans une inlassable boucle, rythmant le poème et redoublant l’effet d’accumulation des objets.

Ces deux segments du *Carrefour* mettent en place le paysage sonore de ce grand magasin. Ils constituent un cas de combinaison tout à fait décisive des deux méthodes documentaires coexistant dans ce dispositif d'observation, méthode 1 : les saturations des listes combinées à la méthode 2 : reproduction, (via des procédés de montage poussés au maximum de leur potentiel d'observation/description/reconstitution), du « *soundscape* » du grand magasin permettent ainsi d'observer les acteurs et leurs interactions dans cet espace observé.

Le *passe-partout n° 17* est produit par l'ultime variation de la technique de la liste, qui semble donner vie à l'expression contemporaine des « sirènes de la consommation ». l'intégralité des listes de « fringues » étant prise en charge par des voix féminines de tous âges confondus.

h. Passe-Partout n°19 : le métro

Ce segment du poème introduit, pour la première fois, de façon littérale, selon les procédés de mise en listes les acteurs humains du carrefour. Là où tous les autres passe-partouts étaient centrés sur les objets qui peuplent ce lieu, Heidsieck introduit, à la toute fin de son poème, les humains désignés par leur fonction dans cet espace social :

« vendeurs et vendeuses, cadres, hors-cadres, hauts cadres, hauts cadres et petits cadres, employés, sténos, secrétaires, caissiers, comptables, chefs de rayons, programmeurs, magasiniers, chefs de services, dactylos, perforatrices, contrôleurs, actuaux, garçons de course, guichetiers, archivistes, guichetières, standardistes, huissiers, grooms, garçons d'étages, analystes, chefs, sous-chefs, sur-chefs, non-chefs et futur-chefs, en tous genres, de tous ordres »

Ce passe-partout fonctionne sur le montage de sept des dix voix constitutives de l'ensemble du poème. C'est-à-dire qu'il se déploie autour de toutes les voix, hormis celles prenant en charge les citations dans les segments de transitions. La construction générale du segment introduit l'objet « humains qui habitent le carrefour » exactement sur le même mode

que les banques, les « fringues », les Galeries Lafayette et l'ensemble des objets qui peuplent ce carrefour. On retrouve, conformément au reste du poème, un glissement de la voix n°1, qui correspond à la description littérale, géographique du lieu, vers la voix n°10, cette voix lyrique proposant une description alternative du même espace :

« RUE LAFAYETTE !

Rue Lafayette !

Voie d'accès direct jusqu'à la Gare du Nord.

Voie d'accès direct jusqu'à la Gare de l'Est.

L'air des grandes plaines, en sens inverse, s'y engouffre et vient tourbillonner jusqu'ici, en plein Carrefour, oxygéner un peu ce cœur étrié, surchauffé de Paris. »

On passe ainsi de l'indication des gares à proximité à la longue description lyrique de « la MACHINE » allégorie à la Fritz Lang de la société de consommation contemporaine dont les principes d' « ORGANISATION » régissent les moindres faits et geste des humains. A la liste des fonctions de ces humains qui peuplent le carrefour fait écho la liste de bribes de paroles prononcées par ces humains dans leurs trajets quotidiens vers le carrefour. La voix n°2 se mêle ainsi à une variation de la voix n°8, où Heidsieck répète des éléments sonores verbaux prélevés « au crayon » et non au magnétophone, qu'il mélange avec la liste des objets et des indications générant le quotidien d'une personne se rendant quotidiennement sur le carrefour pour y travailler :

« 8 heures – 8 heures 30 / journée continue / 17 heures – 18 heures / tickets, billets / cartes de chemin de fer / cartes de métro / hebdomadaires, mensuelle, annuelles, à vie / je point – tu pointes – il pointe – nous pointons / (...)

je vais louper, c'est sûr, le 17 heures 15 – j'prendrai l'18 heures 04 – tant pis – mais la crèche sera fermée ? (...)

... deux heures, non, trois heures de trajet – aller/retour – vraiment, vraiment c'est trop ! qu'il est drôle celui-là ! – je suis crevée ! – quelle journée ! – ça frotte dur ! – faut que j'sois à l'heure demain ! oh ! et puis après tout ! – bon ! – le 7 heures 45, ça ira ? – bien ! – la panne ! – aie ! – encore ! – encore ! faut que j'fasse contresigner mon billet par le chef de station – ça va mieux ! encore ! – qu'y puis-je ? en tous cas les escaliers – néanmoins les escaliers – néanmoins – quatre à quatre ! oui – une fois de plus ! en rire ! – en nage ! – de

rage et tout en ordre ! – parfait ! – Salut CHAUSSEE ! Salut D'ANTIN ! – pour un jour ! à demain ! bye
bye..... »

Cette liste opère le passage des éléments matériels comme le ticket de métro ou les horaires des trains vers la reconstitution d'une sorte de « stream of consciousness » construit, à la fois, sur des prélèvements de formules qui s'énoncent dans le métro, mais également sur l'inscription dans le poème des pensées que l'on suppose correspondre à celles des autres passagers lors d'un trajet en métro. L'universalité de cette liste pousse l'intégralité du poème à fonctionner aux deux niveaux de l'observation d'un lieu, géographiquement et socialement situé, mais qui prend lui-même une dimension synecdotique par rapport à l'ensemble de la société de consommation.

La fin du passe-partout apparaît très clairement comme le résultat du recours par Heidsieck à la technique de visualisation cartographique en vue de produire de l'écriture. En effet, la liste des stations de métro, de RER et de trains de banlieues, construite selon une logique géographique, d'abord les gares de l'Ouest, puis du Nord et finalement du Sud de Paris, indique clairement un travail de relevé des stations sur un plan des réseaux de transports en commun parisiens.

Conclusion partielle

Le recours à des pratiques artistiques modernistes, le développement de techniques de visualisation en vue de produire les matériaux du poème, la constitution de réseaux socio-techniques, et la fabrique de dispositifs documentaires produisant une observation enregistrée du réel correspondent bien aux principaux usages produits par les « objets poétiques complexes » de Bernard Heidsieck.

J'ai recensé les principales technologies et techniques d'écriture à l'œuvre dans cette production poétique visant à « rebrancher le poème sur le monde » en montrant les enjeux poétiques. En effet, les techniques de visualisation et les techniques d'écriture développées par Bernard Heidsieck permettent de cerner d'un peu plus près la notion d'« objets poétiques complexes » en la complétant par celle de « document poétique » proposée par Franck Leibovici. Des productions comme la carte de *Vaduz*, semblent bien produire de nouvelles représentations, de nouvelles formes de savoir en utilisant le procédé de la redescription et par l'invention ou l'utilisation de technologies intellectuelles.

Les enjeux et les usages documentaires du projet poétique de Bernard Heidsieck apparaissent bien comme l'ultime facette de la complexité des objets qu'il produit. Le dispositif d'observation du réel qu'il fabrique dans *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin* fonctionne selon une opérativité résolument documentaire, action motivée par la volonté maintes fois rappelée du poète de « rebrancher le poème sur le monde ».

La qualité d'« *accountability* », de compte-rendu passe par un usage de la multi-modalité des artefacts et des signes qui constituent la situation à décrire. Ainsi, seule la poésie sonore peut aussi bien « rendre compte » de discours critiques généraux que de voix lyriques singulières, d'éléments verbaux « listables » que de « paysages sonores » non transcriposables linguistiquement. Autrement dit, la constitution de la représentation d'un écosystème passe par l'invention de techniques d'écriture de rapports, permettant l'assemblage et l'hybridation de matériaux hétérogènes fonctionnant dans des régimes sémiotiques divers.

La « volonté documentaire » de Bernard Heidsieck s'ancre bien dans une *pratique* de régénération de la poésie.

CONCLUSION

En conclusion de ce travail de recherche sur les « objets poétiques complexes » de Bernard Heidsieck, je m'attacherai à retracer de façon synthétique les étapes successives de mon raisonnement.

Dans le premier chapitre de ce travail, j'ai commencé par mettre en évidence le lien tissé par le poète entre l'apport de nouvelles technologies d'écriture et la constitution de deux collectifs, aux fonctionnements étroitement liés : un collectif de lecteurs et un collectif de poètes. J'ai montré dans quelles mesures le changement de *format* que Heidsieck applique au poème, en le faisant passé de l'écrit « couché », au sonore « debout », avait bien motivé la constitution de ces collectifs capables de donner à voir (les poètes) et de recevoir (le public) ce poème « sorti de la page ».

Ce travail d'analyse des enjeux globaux du projet poétique de Heidsieck m'a poussée à considérer ses poèmes en termes d'« artefacts » effectuant un parcours dans le « monde poésie ». J'ai avancé l'idée que le poème pouvait être envisagé comme un « véhicule transformateur » dans la mesure où le poème, une fois activé, construit littéralement ses structures de réception. Si les modifications importantes que le poète fait subir à la notion « poème » ont ainsi des répercussions décisives, *pratiques*, sur l'ensemble du système, il m'a semblé logique, dans un second temps, d'envisager au plus près ces « objets poétiques complexes ».

L'analyse détaillée des « objets poétiques complexes » a, d'abord, consisté, dans le second chapitre de ce travail, à un mouvement de classement. J'ai proposé une première typologie des différentes situations de performance d'un certain nombre de textes liés à la notion de *plasticité*. Ce classement taxinomique a permis de mettre en évidence la genèse des productions poétiques de Heidsieck et un bon nombre de leurs critères constitutifs. J'ai, ensuite, établi une morphologie des gestes importés par le poète, des arts plastiques vers la poésie. Ces deux typologie m'ont permis d'affiner la « complexité » de ces objets en insistant

sur leur hétérogénéité en termes de régimes esthétiques. Mais, ces taxinomies une fois dressées, j'ai pu, dans le troisième temps de ce second chapitre, proposer une analyse de « la chaîne du poème ». Cette analyse a permis de synthétiser, par la description de toutes les étapes de formation d'un poème, en retraçant le parcours génétique de sa dimension médiologique, cette hétérogénéité qui complexifie les poèmes.

La question des usages des « objets poétiques complexes » nous aura occupés dans le troisième chapitre de cette étude. En partant du principe que leur complexité et leur hétérogénéité ne se réduisaient pas à des questions d'ordre morphologiques, typologiques ou de simple fonctionnement, j'ai cherché à évaluer les conséquences que l'hétérogénéité des fonctionnement des divers composants du poème pouvaient avoir sur la façon même de lire ou d'écouter un poème, sur les *modifications multimodales des pratiques de lecture ou d'écoute*.

En effet, mon analyse de « la chaîne du poème » s'est achevée sur une distinction, située sur un plan logique, entre deux expériences de lecture opposées : la performance, « art de l'éphémère », expérience unique, non réitérable, et le livre, expérience répétable. Après avoir montré que cette distinction logique était, dans les faits, hybridée, dans un mouvement d'aller-retour permanent entre les deux postures, j'en suis arrivée à questionner la finalité des « objets poétiques complexes ».

Le troisième chapitre de ce travail s'est ainsi concentré sur deux questions : ces « objets poétiques complexes » ne sont-ils qu'une série de « bibelots » qui auraient une simple fonction décorative ou permettent-ils, au contraire, de faire et de dire quelque chose ? La mise en tension des usages de ces objets a permis de réintroduire l'interrogation initiale de ce travail sur le lien entre « écriture » et « action ». Il m'a semblé intéressant de répondre à ces questionnements en avançant l'idée d'une « écriture documentaire » fondée sur des procédés *poétiques*.

J'ai donc tenté de mettre évidence ce qui faisait la poéticité de ces techniques d'écriture sans pour autant avoir recours aux modèles formels traditionnels de la poésie. Pour cela, j'ai convoqué la notion de « document poétique » développée par Franck Leibovici²⁰⁶ qui permet de penser la poéticité en termes d'inventions des formes, des formats et de leurs agencements.

²⁰⁶ *des documents poétiques, op. cit.*

J'ai pu ainsi montrer comment les « objets poétiques complexes » produisaient de nouvelles façons de *représenter des états* du monde, à travers une série de redescriptions de matériaux *publics*.

J'aimerais achever ce travail sur l'évocation d'une « action » de Bernard Heidsieck lorsque celui-ci fut invité, en 1986 à assurer la première partie de la chanteuse Ann Clark à l'Elysée Montmartre, « ce haut temple de la musique rock à Paris »²⁰⁷.

Heidsieck se retrouve à donner une lecture de *Vaduz*, dans des conditions bien particulières : si la salle de concert lui offrait une qualité technique incomparable à celle que les différentes institutions organisant des lectures de poésie sonore mettaient à disposition, le public en revanche, très éloigné de celui de la poésie, « jeune et *rock n' roll* », lui réserva un accueil au-delà de l'hostilité :

« La violence des projecteurs faisait que la Salle était dans un noir total. Or deux minutes ne s'étaient pas écoulées que s'est dressé devant moi, en bas de la scène, un mur de cris, de cris de protestation. Une grille empêche le public de pouvoir monter sur le plateau. Alors j'ai commencé à recevoir des verres, des gobelets, des bouteilles... tous en plastique bien sûr ! »

Le poème, dans cette situation, se trouvait bien « sorti de la page », mais, dans le même temps qu'il avait l'occasion de se « rebrancher sur le monde », de s'échapper du public « asphyxié » de la poésie, il se trouvait confronté à la violence d'un collectif non formé aux règles interactionnelles de la lecture de poésie...

« Et le miracle est intervenu !

Lorsqu'en 1974, j'ai réalisé ce texte VADUZ, j'ai introduit dans les dernières secondes de l'enregistrement le bruit colossal d'une foule dans un stade. Cela m'était apparu comme une logique conclusion de ce tour de la planète.

²⁰⁷ Je cite le texte d'introduction de *Vaduz*, « 'Vaduz' à l'Elysée Montmartre », dans l'édition Alga Marghen, *op. cit.*

Alors la montée en puissance, dans la Salle, de cette envolée de cris, celle d'une foule bien plus dense, bien sûr, que celle ici présente, a eu pour effet de rendre celle-ci subitement et totalement silencieuse, comme aplatie par plus fort que soi.

J'avais gagné ! Je pouvais terminer ma Lecture dans un silence absolu. À cet instant, *in fine*, l'énumération des ethnies est remplacée par l'évocation des apatrides, des exilés, des réfugiés, des abandonnés, des oubliés...

Dans le noir de la Salle, je pouvais apercevoir un certain nombre de briquets allumés... Quelque part donc la communication était passée. La poésie avait existé à l'Elysée Montmartre ! »

Ce récit n'a rien d'anecdotique. Il met clairement en évidence comment une technique d'écriture fabrique son collectif de réception. Le public premier de la salle de concert n'était pas le collectif issu de *Vaduz*, il était un rassemblement de gens dans l'institution d'une salle de concert. Ce n'est qu'au cours de la lecture, durant l'*expérience* de la *performance*, que la transformation s'opère et que se constitue le collectif public. Le silence et les briquets allumés en sont les symptômes les plus manifestes. On pourrait, bien sûr, analyser cette scène sur le modèle théâtral : les techniques de *pathos*, avec le bruit d'un stade de foot, ont bien agi sur la foule, sur le mode du sensible. Il me semble plus intéressant de lire cette saynète comme un moment modèle où émerge un collectif éphémère. Performance et performatif se sont, ici, exceptionnellement, confondus.

Bibliographie

Corpus

Heidsieck, Bernard, *Oeuvres complètes*, tomes I, II, III, éditions Al Dante, Limoges, 2010.

Heidsieck, Bernard, *Notes convergentes*, éditions Al Dante, collection « critique », Romainville, 2001.

Heidsieck, Bernard, *Nous étions bien peu en...*, www.onestarpres.com, Mesnil sur l'Estrée, 2001.

Heidsieck, Bernard, *Poème-partition D2 + D3Z*, printed for H. Chopin and his COLLECTION OU by Lowe and Brydone Ltd, London, 1973.

Heidsieck, Bernard et Janicot Françoise, *Hide and Seek*. Paris 1971.

Heidsieck, Bernard, *Encoconnage, passe-partout n° 9*.

Heidsieck, Bernard, *Vaduz*, éditions Alga Marghen, Archivio F. Conz, associazione culturale, Venezia, 1998.

Heidsieck, Bernard, *Poème-partition V*, éditions Le Bleu du Ciel, Bordeaux, 2001.

Heidsieck, Bernard, *Canal Street*, éditions Al Dante, collection Niok, Romainville, 2001.

Heidsieck, Bernard, *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin*, éditions Al Dante, collection Niok, Romainville, 2001.

Heidsieck, Bernard, *Derviche / Le Robert*, éditions Al Dante, collection Niok, Romainville, 2004.

Textes critiques sur Bernard Heidsieck

Bobillot, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck, poésie action*, Jean-Michel Place éditeur, Cahors, 1996.

Bobillot, Jean-Pierre, « Heidsieck, Godard : médium, mon beau souci », *Cahier Critique de Poésie, Dossier Bernard Heidsieck*, Centre International de Poésie de Marseille, Marseille, 2010.

Naccache Marion, « Vaduz, la lecture-performance comme plasticité du sonore », *Cahier Critique de Poésie, Dossier Bernard Heidsieck*, Centre International de Poésie de Marseille, Marseille, 2010.

Naccache Marion, *Bernard Heidsieck / Plasticités*, mémoire de maîtrise soutenu en 2002 à l'Université Lyon II (site Internet du Centre d'Études Poétiques, consulté le 1^{er} janvier 2010).

Textes critiques sur la poésie sonore, poésie-action, poésie visuelle

Castellin, Philippe. *DOC(K)S, mode d'emploi*, Paris, Al Dante, 2003.

Chopin, Henri, *Poésie Sonore Internationale*, Jean-Michel Place, « Trajectoires », Paris, 1979.

Lebel, Jean-Jacques, *Poésie et dynamite*, Factotum book 38, Sarenco-Stazzer editori, 1996.

Lemaire, Gérard-Georges, *Colloque de Tanger*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1976.

Lemaire, Gérard-Georges, *Colloque de Tanger II*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1976.

Spatola, Adriano, *Vers la poésie totale*, présenté et annoté par Philippe Castellin, Paris, Via Valerona, 2001.

Revue de poésie, phono-bibliographie liées à Bernard Heidsieck

Chopin, Henri, *Où, Cinquième Saison*, éditions Alga Marghen, Turin, 2001.

Futura Poesia Sonora, antologia storico critica della poesia sonora a cui di Arrigo Lora-Latino, Cramps Records, Milano.

Gette, Paul-Armand, *ETER* n° 2, 4, 1966.

Gette, Paul-Armand, *NEW ETER* n°1.

Cash Cow, The Best of Giorno Poetry Systems, New York, 1993.

Skelbye, Paul, Heidsieck Bernard, *Dis-moi ton utopie*, éditions © ETER, disponible à la bibliothèque du CIPM.

Trois Contre Un, J. Blaine, J. F. Bory, B. Heidsieck, J. Hubaut, TRACE 009, Paris, 1999.

Œuvres poétiques liées à Bernard Heidsieck.

Burroughs, William S., Gysin, Brion, *Oeuvre croisée, The Third Mind*, «Connections», Flammarion, Paris, 1976.

Giorno, John, *Just say no to family values*, trad. N. Mauriac, Derrière la Salle de Bains, 2000.

Giorno, John, *Demons in the details*, trad. N. Mauriac, Derrière la Salle de Bains, 2000.

Giorno, John, *Manger le ciel*, trad. G.-G. Lemaire, Derrière la salle de Bains, 1998.

Giorno, John, *You Got To Burn To Shine*, Serpent's Tail Press, New York/London, 1994.

Giorno, John, *Haut risque*, avec J. Hubaut, C.RE.M., 1992.

Giorno, John, *Grasping At Emptiness*, Kulchur Foundation, New York, 1985.

Giorno, John, *Suicide Sutra*, trad. G.-G. Lemaire et B. Heidsieck, Christian Bourgois, 1980.

Giorno, John, *Shit, Piss, Blood, Pus, & Brains*, The Painted Bride Press, Philadelphia, 1977.

Giorno, John, *Cancer In My Left Ball*, Something Else Press, New York, 1973.

Giorno, John, *Johnny Guitar*, Angel Hair Books, New York, 1969.

Giorno, John, *Poems By John Giorno*, Mother Press, New York, 1967.

Giorno, John, *The American Book Of The Dead*, 1964.

Revue de poésie, phono-bibliographie, consultées

Alferi, Pierre, Cadiot, Olivier, *Revue de Littérature Générale 95 / 1 digest*, P.O.L., 1995.

Alferi, Pierre, Cadiot, Olivier, *Revue de Littérature Générale 96 / 2 digest*, P.O.L., 1996.

Java n°12, hiver 94 / 95, Les Presses Littéraires, Saint-Estève, 1995.

Sacriphage n° 36, « La farce arrachée de la poésie au XX^e siècle », 1999.

Revue *Change* (fondée par Jean-Pierre Faye, Jacques Roubaud, Jean-Claude Montel et Maurice Roche).

DOC(K)S, fondée par Julien Blaine, 1976-2011.

Revue *Nioques*, dirigée par Jean-Marie Gleize.

Œuvres littéraires et poétiques consultées

Acconci, Vito Annibal, *Vito Annibal Acconci Studio*, Barcelone, ACTAR / MACBA, 2004.

Alferi Pierre et Cadiot Olivier, *Revue de Littérature Générale 96 / 2 digest*, Paris, P.O.L., 1996.

Apollinaire, G., *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1956.

- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes I*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.
- Breton, André, *Œuvres complètes IV, Écrits sur l'art et autres textes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2008.
- Cage, John, *Pour les oiseaux (entretiens avec Daniel Charles)*, Paris, L'Herne, 2002.
- Chopin, Henri, *Graphe-Machines*, Paris, Ikko, 2005.
- Debord, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard (coll. Folio essais), 1996.
- De Campos, Augusto y Haroldo, *Depoesia*, Paris, Al Dante, 2002.
- Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion (coll. Champs), 1994 [1975].
- Fählström, Öyvind, *Essais choisis*, Paris, les presses du réel, 2002.
- Gysin, Brion, *Dream Machine*, Merrel, Londres – New York, 2010.
- Higgins, Dick, *Postface (Un journal critique de l'avant-garde)*, Paris, les presses du réel, coll. l'écart absolu, 2006.
- Kaprow, Allan, *Assemblage, Environments, Happenings*, New York, Harry N. Abrams, 1966.
- Laforgue, Jules, *Les Complaintes*, édition de Pierre Reboul, Imprimerie nationale, 2000.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1945.
- Paik, Nam June, *Du cheval à Christo et autres récits*, Bruxelles, ed. Lebeer Hossmann, 1993.
- Schwitters, Kurt, *Merz. Ursonate*, Paris, Ivrea (coll. Champ Libre), 1990.
- Schwitters, Kurt, *i (manifestes théoriques et poétiques)*, Paris, Ivrea (coll. Champ Libre), 1994.
- Vostell, W. (ed.), *Dé-coll/age (décollage) * 6*, Typos Verlag, Frankfurt - Something Else Press, New York, Juillet 1967.

Sites Internet (consultés en août 2011)

- www.ubuweb.com
- www.webdeleuze.com

Théorie et critique littéraire

Ouvrages de référence

Jarrety, Michel (sous la dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001.

Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, PUF (coll. Quadrige), 2010.

Poétiques

Durand, Pascal, *Mallarmé – Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008.

Gleize, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, éditions du Seuil, collection « Pierres vives », 1983.

Gleize, Jean-Marie, *Actes ou textes*, PUL, collection « Objets », 1984.

Gleize, Jean-Marie, *Cahier de l'Herne Francis Ponge*, 1986.

Gleize, Jean-Marie, *Francis Ponge*, éditions du Seuil, collection « Les contemporains », 1988.

Gleize, Jean-Marie, *A noir. Poésie et littéralité*, éditions du Seuil, collection « Fiction et Cie », 1992.

Gleize, Jean-Marie, *Rimbaud comme*, Hachette, 1993.

Gleize, Jean-Marie, *Le Théâtre du poème. Vers Anne-Marie Albiach*, Belin, collection « L'extrême contemporain », 1995.

Gleize, Jean-Marie, *La Poésie. Textes critiques*, Larousse, 1995.

Gleize, Jean-Marie, *Altitude zéro. Essais sur la poésie*, Paris, Java, 1997.

Gleize, Jean-Marie, *Sorties*, Paris, Questions Théoriques (coll. Forbidden Beach), 2009.

Hanna, Christophe, *Poésie Action Directe*, éditions Al Dante, collection &, Romainville, 2002.

Hanna, Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, éditions Questions théoriques, collection *forbidden beach*, Paris, 2010.

Hanna, Christophe, « Poétique concept calques », préface à Dominique Jenvrey, *Théorie du fictionnaire*, éd. Questions théoriques, coll. *forbidden beach*, 2011.

Jakobson, Roman. *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil (coll. Points), 1977.

Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique (L'avant-garde à la fin du XIX^{ème} siècle : Lautréamont et Mallarmé)*, Paris, Seuil (coll. Points), 1974.

Leibovici, Franck, *Des documents poétiques*, Al Dante / Questions théoriques, collection *forbidden beach*, 2007.

Maunet, Isabelle, *La Poésie à la Lettre et à la Question, du Coup de Dés aux poésies concrète et visuelle*, thèse de doctorat sous la direction de M. le Professeur Jean-Claude Lieber, université François Rabelais Tours, 2000.

Prigent, Christian. « Morale du Cut-up ». Disponible sur <http://www.letterier.net/lestextes/prigmorealecut.htm> (consulté le 10/07/2009).

Quintyn, Olivier, *Dispositifs/dislocations*, Al Dante / Questions théoriques, collection *forbidden beach*, 2007.

Théorie littéraire

Austin, John L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil (coll. Points), 1991.

Barthes, Roland, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (coll. Points), 1982.

Bayard, Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* Paris, Minuit (coll. Paradoxe), 2010.

Compagnon, Antoine, *La seconde main (ou le travail de la citation)*, Paris, Seuil, 1979.

Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Seuil, « la couleur des idées », 1998.

Genette, G. *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Points), 2004.

Shusterman, Richard, *L'Objet de la critique littéraire*, Paris, Questions Théoriques (coll. Saggio Casino), 2009.

Todorov, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil (coll. Poétique), 1978.

Ouvrages et articles sur le rapport texte/image

Christin, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.

Cometti, Jean-Pierre, *Art, représentation, expression*, PUF, Paris, 2002.

Drucker, Johanna, *The century of Artists' Books*, New York, New Granery Books, 1995.

Krauss, Rosalind E., *L'inconscient optique*, Paris, Au même titre éditions, 2002 [1993].

Maldiney, Henri, *L'espace du livre*, Crest, La Sétérée, 1990.

Marin, Louis, *La représentation*, Gallimard / Le Seuil, 1994.

Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'esprit*, Folio essais, 1996.

Moeglin-Delcroix, Anne, « De la fiction comme méthode », non publié.

Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Jean-Michel Place, 1997.

Morizot, Jacques, *Interfaces, textes et images : pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

Morizot, Jacques, *Qu'est-ce qu'une image ?* Paris, Vrin (coll. Chemins Philosophiques), 2005.

Peyré, Yves, *Peinture et Poésie, le dialogue par le livre*, Gallimard, Paris, 2001.

Poésure et peinture, Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

Ouvrages et articles généraux sur la notion de « plasticité »

Danto, Arthur, *La Transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, éditions du Seuil, collection Poétique, Paris 1989.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, éd. De Minuit, 1991.

Duchamp, Marcel, *Duchamp du Signe*, éditions Champ Flammarion, Paris, 1994.

Gette, Paul-Armand, *Propositions paysagères ou les divertissements de l'auteur en Provence*, Actes Sud, Crestet Centre d'Art, 1994.

Goldberg, Roselee, *La Performance du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, «L'Univers de l'art», Paris, 2001.

Kandinsky, Vassili, *Point et ligne sur plan*, trad. S. et J. Leppien, Folio essais, Gallimard, 1998.

Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, trad.P.H. Gonthier, Folio essais, 1999.

Malabou, Catherine, *Plasticité*, éditions Léo Scheer, Paris, 2000.

Paik, Nam June, *Du cheval à Christo et autres écrits*, éditions Lebeer Hossmann, Bruxelles, 1993.

Shusterman, Richard, *L'Art à l'état vif: la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Éditions de Minuit, Paris 1991.

Ouvrages et articles généraux sur le « cinéma expérimental »

Adams Sitney P., *Le Cinéma Visionnaire, l'Avant-Garde Américaine 1943-2000*, traduit de l'anglais par Pip Chodorov et Christian Lebrat, Classiques de l'Avant-Garde éditions Paris Expérimental, Paris, 2002.

Beauvais, Yann, *Poussière d'image, articles de film (1979-1998)*, Sine qua non, Paris Expérimental, Paris, 1998.

Beauvais, Yann, catalogue de l'exposition *Monter / Sampler*, Scratch, Centre Pompidou, Paris, 2000.

Bellour, Raymond, *L'Entre-Images : photo, cinéma, vidéo*, nouvelle édition revue et corrigée, La Différence, Paris, 2002.

Bellour, Raymond, *L'Entre-Images 2 : mots, images*, POL, Paris 1999.

Brenez, Nicole, Lebrat, Christian, *Jeune, Dure et Pure : Une Histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental*, Cinémathèque française, Paris, 2001.

Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1988.

Chevrier, Jean-François, Roussin, Philippe (éds.), *Le parti pris du document - littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle*, *Communications*, EHESS, Seuil, 2001.

L'Art du Mouvement : collection cinématographique du Musée national d'Art Moderne 1919-1996, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

Mekas, Jonas, *Ciné-Journal, un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, traduit de l'anglais et préfacé par Dominique Noguez, Classiques de l'Avant-Garde, éditions Paris Expérimental, Paris, 1992.

Mekas, Jonas, *Just Like a Shadow*, Steidl Publishers, Göttingen, 2000.

Scratch, revue, Centre Pompidou, Paris

Revue *Trafic*, Paris, POL

Sciences sociales

Becker, Howard S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion (coll. Champs), 2007.

Boltanski, Luc, *L'Amour et la justice comme compétences : trois essais de sociologie de l'action*, Métailié, Paris, 1990

Goffman, Erving, *Les Rites d'interactions*, éditions de Minuit, Paris 1974

Goody, Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit (coll. Le sens commun), 1979

Latour Bruno et Steve Woolgar, *La Vie de laboratoire*, La Découverte, Paris, 1979

Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes, essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris 1991

Latour Bruno, *Changer la société, refaire de la sociologie*, La Découverte, Paris, 2006

Philosophie, épistémologie

Cometti, Jean-Pierre, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?* Paris, Gallimard (coll. Folio essais), 2010

Rorty, Richard, *Conséquences du pragmatisme*, Seuil, 1993

Théorie de l'art, histoire de l'art, esthétique

Cometti, Jean-Pierre, *Art, représentation, expression*, Paris, PUF (coll. Philosophies), 2002

Cometti, Jean-Pierre, Morizot, Jacques ; Pouivet, Roger (ed.), *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, 2005

Danto, Arthur, « The Artworld », in *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19. American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), p. 571-584

Danto, Arthur, *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989.

Dachy, Marc, *Dada. La révolte dans l'art*, Paris, Gallimard (coll. Découvertes), 2005.

Dachy, Marc, *Dada & les dadaïsmes. Rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, Paris, Gallimard (coll. Folio essais), 2011.

Dewey, John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard (coll. Folio essais), 2010.

Dewey, John, *Le public et ses problèmes*, Paris, Gallimard (coll. Folio essais), 2010.

de Duve, Thierry, *Résonances du readymade*, Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 2006.

de Duve, Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit (coll. Critique), 1989.

Goodman, Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

- Goodman, Nelson, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.
- Kaprow, Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996.
- Labelle-Rojoux, Arnaud, *L'Acte pour l'art*, Paris, Al Dante (coll. &), 2004.
- Lamarche-Vadel, Bernard, *La bande-son de l'art contemporain*, Paris, IFM / Regard, 2005.
- Restany, Pierre, *Le nouveau réalisme*, Paris, Transédition (coll. Luna-Park), 2007 [1978].
- Sers, Philippe, *Sur Dada*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, 1997.
- Shusterman, Richard, *L'art à l'état vif*, Paris, Minuit, 1992.
- Shusterman, Richard, *Sous l'interprétation*, Combas, Éditions de l'éclat (coll. tiré à part), 1994.

Table des matières

| | |
|--|----|
| Remerciements..... | 2 |
| INTRODUCTION..... | 3 |
| La question du champ : « poésie » ?..... | 4 |
| « Bernard Heidsieck & Cie : une fabrique du poétique »..... | 10 |
| Méthode | 12 |
| Les grands temps de l'analyse. | 13 |
| I. Définitions..... | 18 |
| Poésie « couchée » / poésie « debout » | 19 |
| A. Des techniques d'écriture vers le collectif..... | 21 |
| 1. Poésie/poésie | 21 |
| 2. « poésie sonore » | 24 |
| 3. « poésie action » | 27 |
| B. « Bernard Heidsieck & Cie : une fabrique du poétique »..... | 31 |
| 1. « une fabrique du poétique »..... | 31 |
| 2. « & Cie » | 32 |
| • « Polyphonix » | 34 |
| 3. De l'isolement au collectif : la première décennie de rencontres..... | 39 |
| 4. Collectif de « survie » | 41 |
| C. Éclatement de la figure du lecteur..... | 44 |
| 1. Lecteur auditeur / lecteur spectateur | 45 |
| a. Analyse du « Poème-partition D3Z » | 46 |
| b. « Poème-Partition J », « poème sur des peintures de Janicot »..... | 50 |
| 2. La lecture-performance comme « plasticité du sonore » | 53 |
| a. « Donner à voir » « Vaduz »..... | 54 |
| b. « Ecoute plastique » | 57 |

| | |
|---|-----|
| c. « Vaduz », deux pistes = deux oreilles ? | 60 |
| 3. Deux pistes = trois oreilles ? | 61 |
| a. Lectures « plastiques », auditeur-spectateur/lecteur-auditeur | 64 |
| b. Lire / regarder | 66 |
| c. Lecture plastique + écoute visuelle (lectorale ?) = quel collectif ? | 68 |
| Conclusion partielle | 70 |
| II. Les « objets poétiques complexes » | 71 |
| Généalogie / médiologie | 72 |
| A. La notion de plasticité : taxinomie des types de textes | 74 |
| 1. Catégories zéro | 76 |
| a. « Sitôt dit » (1955) | 76 |
| b. « Poèmes-partitions » : 1955-1965 | 78 |
| c. « Biopsies » : 1966-1969 | 81 |
| d. « Passe-partout » | 82 |
| e. « Le Carrefour de la Chaussée d'Antin » (1972) | 83 |
| f. « Canal Street » (1973-1976) | 84 |
| g. « Derviche/Le Robert » (1978-1985) | 86 |
| h. « Vaduz » (1974) | 87 |
| i. « Respirations et brèves rencontres » (1988-1995) | 88 |
| 2. Catégories « complexes » : les régimes esthétiques hétérogènes | 88 |
| a. Des œuvres plastiques comme pré-textes. | 90 |
| • Poème-partition D2 « Il poèmes sur des peintures de Jean Degottex » | 91 |
| • Analyse du Poème-partition D2 | 93 |
| • Poème-partition T, « VI poèmes sur des peintures de Tapies ». | 95 |
| b. Des oeuvres plastiques comme para-textes : analyses de quelques collaborations. | 99 |
| • Janicot + Heidsieck = "Hide and Seek" ... | 101 |
| • ... = « Encoconnage » | 104 |

| | | |
|----|---|-----|
| c. | Des oeuvres plastiques comme pré-texte, para-texte et méta-texte : « Canal Street », transversalité et communications. | 106 |
| • | La création plastique : constitution des « écritures/collages », pré-textes à venir. | 107 |
| • | Écriture, enregistrement et transformation de 50 planches en 35 textes. | 109 |
| • | La mise en scène d'ordre quasi plastique de la lecture-performance de ces textes. ... | 110 |
| B. | Morphologie : typologie des gestes | 112 |
| 1. | Le magnétophone | 113 |
| 2. | L'écriture de la transposition | 115 |
| a. | « Ruth Franken a téléphoné , passe-partout n°8 » : les gestes produits par l'écriture de la transposition | 115 |
| b. | Lectures du terme de « passe-partout ». | 118 |
| 3. | Couper/coller/monter : importation du <i>cut-up</i> en poésie | 120 |
| a. | Poèmes “ready-made” et “found poems” | 122 |
| b. | « Found poem » et « sound poetry » | 124 |
| • | « Deux opérations »..... | 125 |
| • | « la convention collective, poème-partition » | 125 |
| • | « la cage, mécano-poème »..... | 127 |
| c. | Poèmes “ready-made” et poésie sonore | 129 |
| • | « la semaine, passe-partout n°5 », entre « ready-made », montage et « ready-made-cut-up »..... | 130 |
| • | « la mer est grosse, biopsie 1 », un « ready-made » rectifié. | 132 |
| C. | La chaîne en question : texte/partition, performance/livre | 136 |
| 1. | La chaîne du poème | 136 |
| a. | Étape 1 : l'écriture. | 137 |
| • | « Poème-Partition V » : l'écriture du sonore | 138 |
| • | « Poème-Partition b2b3 et Le Quatrième plan » : sonorisations de l'écrit..... | 139 |
| • | « Quel âge avez-vous ? », Bilan ou mâcher ses mots : prélèvements indirects sonorisés. | |

| | |
|---|-------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> • « La pénétration », « la convention collective », « la cage », « la mer est grosse », « la semaine » et « Ruth Franken a téléphoné » : montages sonores, prélèvements directs et indirects, dispositifs complexes. | 142 |
| b. Étapes 2, 3 et 4 : publication, diffusion, librairie/ étape 5 : le lecteur ? | 150 |
| 2. Texte/partition, performance/livre | 153 |
| <ul style="list-style-type: none"> • Poèmes autographiques ou allographiques ? | 154 |
| Conclusion partielle | 158 |
| III. Une écriture poétique documentaire | 159 |
| Usages / documentaire | 160 |
| A. Pratiques artistiques modernistes | 162 |
| 1. Varèse et le Domaine Musical | 162 |
| 2. Villégly, Hains, Dufrêne : Heidsieck et les affichistes | 164 |
| B. Techniques de visualisation utilisées en vue de produire un « objet poétique complexe » .. | 166 |
| 1. Cartographies | 166 |
| <ul style="list-style-type: none"> a. « Le Carrefour de la Chaussée d'Antin » b. « Vaduz » | 166 168 |
| 2. L'abécédaire : Derviche le Robert | 171 |
| C. Analyse des réseaux socio-techniques | 173 |
| 1. « Respirations et brèves rencontres » | 174 |
| 2. « Ruth Franken a téléphoné » | 176 |
| D. Le « branchement » en question, des dispositifs documentaires. | 178 |
| 1. Décrire un écosystème | 178 |
| <ul style="list-style-type: none"> a. « soundscape » b. « dispositifs » | 178 179 |
| 2. « Le Carrefour de la Chaussée d'Antin » : observation « enregistrée » du réel | 181 |
| <ul style="list-style-type: none"> a. Passe-Partout n°10 : « ARRIVÉE DEBUT » <ul style="list-style-type: none"> • Les voix • Citations/transitions | 191 192 194 |

| | |
|--|-----|
| • Observation sonore ?..... | 199 |
| • Voix n°10 : voix lyrique | 202 |
| b. Passe-Partout n°21 : « DÉPART FIN » | 205 |
| c. Passe-Partout n°11 : le divertissement..... | 207 |
| d. Passe-Partout n°12 : les soldes | 212 |
| e. Passe-Partout n°13 : colonne Morice | 214 |
| f. Passe-Partout n°14 et 15 : la Société Générale, les banques, les assurances, les platanes 216 | |
| g. Passe-Partout n°16, 17, 18 et 20 : Les Galeries Lafayette, les fringues, les Galeries Lafayette « TROIS », les vitrines..... | 217 |
| h. Passe-Partout n°19 : le métro | 218 |
| Conclusion partielle | 221 |
| CONCLUSION | 222 |
| Bibliographie..... | 226 |
| Table des matières..... | 236 |